Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número Monográfico
Modernidad y Postmodernidad

Número 54
JULIO - DICIEMBRE 2006

Autoridades de la Facultad

Decano
Dr. Néstor Ángel Corona

Director del Departamento de Letras
Dr. Javier Roberto González

Secretario Académico
Lic. Ezequiel Bramajo

Autoridades de la Revista

Directora
Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

Secretarios de Redacción
Dr. Javier Roberto González
Lic. Valeria Melchiorre
Dra. María Lucía Puppo

Consejo de Redacción

Dra. Carmen Foxley Rioseco (Universidad de Chile); Dr. Miguel A. Garrido Gallardo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. Alfredo Hermenegildo (Université Montreal); Dr. Steven Kirby (Eastern Michigan University); Dr. José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid); Dr. Félix Martínez Bonati (Columbia University in the City of New York); Dr. Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University); Dr. Lidio Nieto Jiménez (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. Elías Rivers (State University of New York, Stony Book); Dr. Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza); Dr. Cesare Segre (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Dra. Carmen Balzer; Dra. Roxana Gardés; Lic. Teresa Iris Giovacchini; Lic. Teresa Herráiz de Tresca; Dr. Raúl Lavalle; Dra. María Esther Mangariello; Lic. Graciela Maturo; Dra. Rosa E. M. D. Penna; Prof. Carlos Rispo; Lic. Lía Noemí Uriarte Ribaudi.

Prosecretarios de Redacción
Dra. María Amelia Arancet Ruda
Prof. Alejandro Casais
Lic. María Victoria Riobó

ÍNDICE

Letras, en sus Bodas de Plata 5

Conferencias e intervenciones plenarias

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, Poesía y espacio. Cala en la obra poética de Luis A. Martínez Cuitiño 7
MAGDALENA CÁMPORA, Agitación de las cosas "Tras el diluvio" 25
INÉS DE CASSAGNE, Una lectura de los cuatro cuartetos de T. S. Eliot 37
DOLORES DE ELIZALDE, El placer de la cautiva: una lectura hermenéutica 59
JOSÉ MARIANO GARCÍA, Eduardo Gutiérrez y sus "dramas del terror" 77
VALERIA MELCHIORRE, Amelia Biagioni: por una (re)definición de su lugar en el canon 95
ROSA E. M. D. PENNA, Harold Pinter: palabras y silencios 107
MARCELA PEZZUTO, La antropofagia de *Serafim Ponte Grande* 115
MARÍA LUCÍA PUPPO, Lecturas y experiencias en *La escritura o la vida* (1995) de Jorge Semprún 127
NORIO SHIMIZU, Poesía tradicional de Japón ante el mundo hispánico 135

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS 153

NORMAS DE PUBLICACIÓN 177

LETRAS
en sus Bodas de Plata

Al comenzar el año lectivo de 1981 en el hemisferio sur, más concretamente, en el mes de marzo, la comunidad académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA recibía con alegría el primer número de una nueva publicación: la revista *Letras*.

La Universidad había cumplido veinte años un poco antes y corrían todavía tiempos fundacionales. Cada nuevo paso era vivido con orgullo e ilusión pero también con incertidumbre. Respecto al futuro de la flamante revista, era inevitable preguntarse cómo podría superar todos los escollos que suelen amenazar a las publicaciones de esta índole. Hoy, veinticinco años más tarde, renovamos aquellos sentimientos de alegría, pero ahora con la dosis de serena satisfacción que proviene de una trayectoria cumplida y de un proyecto en marcha.

Las dificultades no dejaron de concurrir a la cita, y tampoco estuvieron ausentes los altibajos. Pero la marcha no solo no se detuvo en ningún momento, sino que además, poco a poco, *Letras* fue encontrando los caminos para poder crecer y consolidarse.

El primer Director fue el Prof. Francisco Nóvoa, Director entonces del Departamento de Letras, y el artículo liminar lleva la firma del Decano fundador de la Facultad, el Dr. Ángel J. Battistessa. Entre los Secretarios de Redacción estaban la Dra. Lía Uriarte Rebaudi, hoy Profesora Emérita de la Universidad, y el Lic. Luis Martínez Cuitiño. Fue él quien se hizo cargo de la Dirección de la revista tras el deceso del Prof. Nóvoa, en 1986, y continuó hasta 1999, cuando se retiró de sus actividades por los problemas de salud que desembocaron lamentablemente, en su fallecimiento. El entonces Decano de la Facultad, Dr. Julio Méndez, honró con el cargo de Directora a quien suscribe. Desde agosto de 1999 se ha desempeñado como Secretario de Redacción el Dr. Javier R. González, quien en marzo de 2006 ha sido designado Director del Departamento de Letras.

La revista cuenta con un referato de prestigio internacional y a lo largo de estos veinticinco años ha recibido la colaboración tanto de los profesores de la Casa como de colegas de otras universidades del país y del extranjero. No es posible mencionarlos a todos, pero no queremos dejar de recordar a algunos representantes de esa plé-

yade, como Rafael Lapesa, Daniel Devoto, Celina Sabor de Cortázar, Alan Deyermond, Diego Catalán, Raúl H. Castagnino, Cesare Segre, Germán Orduna, Pedro Barcia, Antonio Pagés Larraya, Thorpe Running, Ofelia Kovacci, José Luis Moure, María Rosa Lojo, entre muchos otros.

Queremos hacer una mención especial por su significación, del número extraordinario 50-51, "Libros de caballerías. El *Quijote*. Investigaciones y relaciones", correspondiente a julio 2004-junio 2005, que tuvo como objeto participar en el Homenaje por los 400 años del *Quijote* de 1605. Fue realizado con la colaboración del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, representado por el Coordinador de Actividades y Publicaciones de dicho Centro, José Manuel Lucía Megías. En este ejemplar se recogieron trabajos de los investigadores más destacados de España, de la Argentina y de otros países hispanohablantes sobre libros de caballerías y diversos aspectos de la obra cervantina. El número contó con el patrocinio de la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina.

La Revista cumple hoy con el deseo de su Director fundador, de ser "un órgano de formación e información para los estudios que se cultivan en nuestra Casa", pero constituye asimismo un valioso medio de intercambio. A través de los canjes, ingresan a la biblioteca más de un centenar de publicaciones especializadas de la Argentina y de otros países, entre las que se cuentan aquellas consideradas de más alto nivel, y asimismo, los libros enviados para la sección de reseñas bibliográficas.

Se suman por lo tanto, varios motivos para que este aniversario constituya una feliz celebración. Pero particularmente porque, como dice el pensador Joseph Pieper, "solo un trabajo lleno de sentido puede ser suelo sobre el que prospere la fiesta".

El más profundo de los agradecimientos a todos aquellos que a lo largo de este cuarto de siglo han contribuido para que *Letras* cumpla sus Bodas de Plata: Autoridades de la Universidad y de la Facultad, Miembros del Consejo de Redacción y del Consejo Asesor, Secretarios y Prosecretarios de Redacción, colaboradores y lectores. Y sobre todo a nuestra Patrona, Santa María de los Buenos Aires, la "Estrella del Mar" a quien el Director fundador, en el prefacio del primer número, confió la guía de nuestra navecilla.

Sofía M. Carrizo Rueda
Directora

POESÍA Y ESPACIO.
CALA EN LA OBRA POÉTICA DE LUIS A. MARTÍNEZ CUITIÑO

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

El presente trabajo se propone, a partir de la consideración de la obra poética de Luis Martínez Cuitiño (Rosario, 1928 - Buenos Aires, 2004), movilizar el replanteo del mapa de la poesía argentina de los últimos cincuenta años, a fin de hacerlo más fiel a la realidad y más lábil. Se trata de identificar en la mentada cartografía la zona ocupada por una poesía signada por el conocimiento y por la asunción de la tradición hispánica, sobre todo bajo la forma de una fuerte conciencia de la materialidad sonora del poema. Teniendo presente esta propuesta, recorremos los tres poemarios publicados por Martínez Cuitiño y hallamos que en ellos hay diversas nociones de espacio que articulan el sentido y que, también, configuran a un yo lírico en tensión entre la "ciudad" y el "Reino". A su vez, concluimos que la construcción espacial de Luis Martínez Cuitiño se asimila al espacio literario de Maurice Blanchot. Por otra parte, el espacio de nuestro autor se define, sintéticamente, como ubicuo/ausente, utópico/localizable y proteico/bien contrastado, en una tensividad fórica que mantiene al sujeto en vilo hasta llegar a la "resurrección por el poema".

Palabras clave: métrica - canon - espacio - ciudad - Luis A. Martínez Cuitiño

ABSTRACT

The aim of this paper is to review the mapping of Argentine poetry over the past fifty years, in order to render it suppler and more accurate to reality. The starting point will be the analysis of poetic works by Luis Martínez Cuitiño (Rosario, 1928- Buenos Aires, 2004). It will be question of identifying, in this renowned cartography, the area occupied by poetry generated under the sign of knowledge and the assumption of Hispanic tradition, especially focused on a strong conscience of the poem's sonorous materiality. Bearing this purpose in mind, we examine Martínez Cuitiño's three poetry books, and find in them several notions of space, decisive in order to articulate meaning and, also, to configure a lyrical subject in tension between the "city" and the "Kingdom". Part of this spatial construction can be assimilated to Maurice Blanchot's 'literary space'. The sonnet prevails upon all other canonical forms; with its sheer work on internal rhythms, clauses, accentual and syllabic verse, tone variations, etc., it refers such spatial notion. In short, Martínez Cuitiño's concept of space can be defined as ubiquitous/absent, utopian/locatable and ductile/well contrasted, which results in a *foric tenseness* that keeps the lyrical subject on tenterhooks until he attains the hope of a "resurrection through the poem".

Key words: metric – canon – space – city – Luis A. Martínez Cuitiño

Espacio de pertenencia

La poesía reunida en libro de Luis Alberto Martínez Cuitiño[1] consiste en los poemarios *La Ciudad y el Reino*[2] (1966, Premio del Fondo Nacional de las Artes 1964), *Recorres la palabra*[3] (1980, Premio del Fondo Nacional de las Artes 1978) y *Entonces vio, como si nunca viera*[4] (1999)[5]. Un lapso de treinta y tres años media entre el libro inicial y el último. En ese período en la Argentina nacen o continúan y se transforman distintas venas poéticas; *grosso modo*: surrealista, coloquialista, neorromántica, experimental, objetivista, social, neobarroc(s)a, etc. Estos son, en general, los -ismos que suelen catalogarse. Pero existe, a la par y/o entrelazada, una línea que podríamos llamar con bastante imprecisión *tradicional*, que sigue cultivando una poesía métrica flexible e, incluso, formas consagradas, como el soneto. Para ser más exactos, llegado el caso, quizás debamos pensar en varias sublíneas dentro de esta corriente, porque, si bien puede haber quien permanezca atado, por ejemplo, al endecasílabo por simple negación de gustar o de explorar otras modalidades, también existe quien lo hace por pura "forzosidad", para usar el jugoso término que Edgar Bayley empleara a la hora de dar cuenta de su propia poesía.

Martínez Cuitiño, crecido en la lectura y en la ferviente admiración de Juana de Ibarbourou, estudioso de asombro perenne ante los versos de Enrique Banchs, especialista en la obra de Federico García Lorca, sólo por mencionar las influencias más resonantes, tiene, sin duda, una patria de pertenencia poética. La poesía de nuestro autor se erige, con toda la autenticidad, en el suelo de donde surge; un espacio marcado por la conciencia de períodos internos, de cláusulas, de conteo silábico, de ritmo acentual, de variaciones de tono, de altura o de intensidad de las vocales, de curva melódica; desde ya, una conciencia sensible, ávida y exigente como pocas.

Esta veta en nuestra producción lírica cuenta con muchos cultores. Entre quienes han practicado y practican el mismo meticuloso y amante cuidado de la musicalidad del poema encontramos a poetas de edades diversas, tales como Ricardo Herrera, como Concepción Bertone, como Pedro Mairal. Basta mencionar estos casos para sostener que el cultivo de lo métrico y de lo rítmico no responde a un afán de refugiarse en el pasado. Nada más actual que los versos de –respectivamente– *El descenso* (2003), de *Aria da capo* (2004) y de *Consumidor final* (2003); y, por qué no, de *La Ciudad y el Reino*, donde el diario trajinar, fácilmente reconocible, es un estigma del yo poético.

[1] Luis Martínez Cuitiño nació en Rosario *espiritado en escorpio* –parafraseando a Oliverio Girondo–, un 26 de octubre de 1928; y *pasó a la vereda de enfrente* –ahora con lograda expresión poética de nuestro autor– en Buenos Aires, el 25 de enero de 2004. Desde esta otra vereda, lo saludamos.

[2] De aquí en adelante: *La Ciudad...*

[3] De aquí en adelante: *Recorres...*

[4] De aquí en adelante: *Entonces vio...*

[5] Antes publicó una plaqueta, *Elegía biográfica* (1955).

De las formas métricas, Luis Martínez Cuitiño ejercita largamente el soneto. Más que restringido a él, diríamos que no se ve privado de usarlo, gracias a que conoce sus leyes y su pulso, de modo que puede darle toda la plasticidad y la flexibilidad que el caso requiera. Desde el adensado ritmo de "Mordaza" ("Entre tus días quedará clavado,/ inmóvil de estupor, destello fijo,/ diciendo sin cesar lo que no dijo/ mi triste corazón desorbitado" –*Entonces vio...*: 57–) hasta estos versos, más ligeros, de un soneto sin título llevados con velocidad por pies bisílabos: "Quizá no tengas rostro. Aunque lo toco/ te desconozco siempre. Y desde adentro/ de no sé dónde llevo poco a poco/ tus rasgos hasta el aire del encuentro" (*La Ciudad...*: 87).

Sabedor tanto de las bondades como de la actual cualidad de rara de esta "pieza", en su último libro Martínez Cuitiño refuerza su propia opinión sobre el soneto con un oportuno y largo epígrafe. En él cita unas palabras de Julio Cortázar en entrevista[6] que valoran el soneto como cúspide de un acendrado esfuerzo y, sobre todo, por el enorme placer que proporciona.

Antonio Requeni, quien traza una breve e ilustrada historia del soneto, entre "esos pertinaces cultores de la antigua forma poética" (1988: 47), donde se encuentran, por ejemplo, Ricardo y Javier Adúriz[7], Daniel Ibarra y Lucas Moreno, menciona en primer lugar a Martínez Cuitiño.

Reflexionar acerca de dónde se sitúa su obra poética, contribuye a pensar en un diseño más amplio del mapa de la poesía argentina; un mapa generalmente ceñido a diversas floraciones estéticas de estación, sin duda válidas e importantes, pero nunca absolutas. Si existe un canon actual –digamos, de los últimos cincuenta años– de la poesía en nuestro país, ciertamente la lírica medida no entra en él; por el contrario, en la producción ocupa una franja nada menor.

La falta de atención sobre las cuestiones de métrica en poesía tiene su origen en la academia, donde hoy parecería que considerarlas inscribe automáticamente en el paraje de lo obsoleto; o bien, en el mejor de los casos, otorga el galardón de erudito en un saber próximo de las ciencias ocultas; las observaciones del estilo en poesía no serían, entonces, más que anacronismos. Sin embargo, junto con Raúl Dorra nos preguntamos: "¿Pero qué es, en lo profundo, un estilo sino un tono de voz, y más profundamente aun, modo de respirar?" (mimeo).

Creemos que, al intentar una cartografía de la poesía argentina que sea fiel a los hechos, se impone el reconocimiento de un espacio generado por aquellos creado-

[6] "Y otra cosa: yo he escrito una inmensa cantidad de sonetos, yo les tengo mucho cariño a los sonetos. [...] En general, la sola vista de un soneto espanta al lector; a mí me pasa lo contrario. A mí me encanta leer –no ya sonetos clásicos porque esos me los sé de memoria– sino los sonetos modernos, que por ahí salen en algunas revistas. Cuando están bien hechos a mí me dan un placer infinito. Realmente, me parece una forma perfecta. [...] Y sin embargo el soneto, con su perfección no solo rítmica, sino además melódica, con la repetición de rimas consonantes, o sea la rima perfecta, es para mí una manera de cumplirme en la escritura y al mismo tiempo darle todos los valores musicales y rítmicos que me parece que potencian más de lo que yo quiero decir" (Julio Cortázar, diálogo con Omar Prego Gadea en: *La fascinación de las palabras*, 1997, pp. 245 y 255).

[7] Cabe mencionar que, con posterioridad a la redacción de este artículo homenaje, salió el libro de Javier Adúriz *El soneto. Ensayo y antología*, Ed. bilingüe Leviatán, Buenos Aires, 2006.

res que realizan esta índole de escritura, más atenta al cuerpo del lenguaje que es su sustancia fónica. Así como también urge ver el lugar propio de una poesía que guarda íntima relación con el cuidado característico de ciertas formas canónicas. Registrada su amplia existencia, el área que hasta aquí ha parecido un margen, por estar poco iluminada, puede terminar revelándose mucho más poblada de lo previsto. El profundo sentimiento de la materialidad sonora de la lengua unido al conocimiento y a la asunción de la tradición poética hispánica, mejor aun, latina, son las grandes marcas que delimitan este espacio, al que pertenece la poesía de Luis Martínez Cuitiño.

El espacio de la ciudad y el espacio del Reino

Ya desde *La Ciudad y el Reino* lo espacial se vislumbra como determinante en la poesía de nuestro autor. En este primer poemario se plantean dos espacios: uno material inmediato y otro de ubicación incierta. La ciudad es el espacio físico donde vive el sujeto: mira el amanecer en la calle desde la ventana[8], viaja en un inconfundible por destartalado colectivo porteño[9], trabaja[10], viaja en subte[11] y regresa de noche[12]. Sin embargo, al avanzar el poemario, esta espacialidad va configurándose, además, como símbolo. Atada a lo rutinario, la ciudad trae el agobio en sordina. Esta pesada medianía, que será parte de su sello distintivo, se hace presente a través de sintagmas como "sol muriendo", "gris corazón", "desganos", "rutina", "neblina", "posesión hastiada", "costumbre", "humedad", "lenta niebla", "mentida calma" y otros, que señalan la misma melancólica mediocridad.

Por otra parte, la ciudad está signada por la acuciante presencia de la muerte, a veces de manera violenta en un suicidio ("Suicida subterráneo" –23–) o en un asesinato ("Remordimiento por tu paz" –45–). Otras tantas, como una amenaza tan sutil cuan implacable, como en "el cansancio en la mañana" (37), que se instala sin explicación, o ante la emergencia, en medio del casco urbano, del cementerio de la Chacarita ("Calle por medio, Chacarita" –51–), como una presencia incontestable ("Al fin y al cabo/ uno casi se olvida que se encuentran enfrente").

La atmósfera creada es de falta de vitalidad y de posibilidades truncadas. Este espacio, que no deja de ser intrasubjetivo, acaba siendo un estado anímico, para oponerse entonces al Reino.

La inicial metáfora del Reino también adquiere, a lo largo de la obra, valor de símbolo. Este Reino, que no podemos dejar de relacionar, aunque más no sea por mera coincidencia, con la pretendida pureza del *Último Reino* que el grupo homóni-

[8] "La luz tímida limpia la ventana./ El asfalto callado se estremece./ Suben voces lejanas. Amanece./ Paloma en el balcón. Dicha temprana" (*La Ciudad...*: 11).

[9] Va "En el destartalado colectivo/ que inventa un nuevo bache a cada rueda," (*La Ciudad...*: 13).

[10] En el poema "A un libro de asistencia" el yo consigna al unísono letra y muerte: "En tus rectangulares casilleros/ firmamos cada día nuestra muerte" (*La Ciudad...*: 15), un morir por el tiempo que transcurre y por las necesarias concesiones al sistema.

[11] En el poema "Suicida subterráneo" (*La Ciudad...*: 23).

[12] "El ómnibus, repleto. Yo, exhausto y soñoliento" (*La Ciudad...*: 19).

mo alimentara en la década del 80 en nuestro país, carece de toda alusión a una élite; sostener tal interpretación sociológica nos alejaría definitivamente de la poética de Luis Martínez Cuitiño. Sí porta el sentido del poder por derecho, para disponer de cuanto se ofrece sin restricciones. Alude a la plenitud de la experiencia, de la que no queda excluida la vivencia de sí mismo. En contraposición, hallamos la ciudad, donde la vida es siempre fenómeno acotado y fragmentado.

Hay una composición de este primer poemario, único de la sección "Del reino y la ciudad", donde la señalada división es patente, tanto como el lamento a causa de la pérdida, por parte del sujeto. En efecto, el texto comienza con unas preguntas entre plañideras y desconcertadas acerca del dónde, del cuándo y del por qué "perdimos el Reino". Un Reino a continuación presentado en "Su edad": una "edad" dorada, que gozaba del contacto con el origen "anterior al sudor y la agonía"; una edad en que inclusive la muerte era aprehendida como "una maravilla más entre las otras"; una edad en que las cosas eran plenas –como "[...] la mañana/ que inauguraba cada día el mundo"–, tanto como la experiencia que el yo –un yo colectivo– tenía de ellas; este sujeto podía recorrer:

> [...]
> [...] todo gesto hasta su origen
> de espacio sin medida,
> remontando los ríos de palabras,
> debajo del murmullo,
> más allá del sonido,
> donde la voz inicia su contorno
> desde infinito delta
> fluyendo.
> [...]
>
> (*La Ciudad...*: 30)

En el otro extremo, la "Ciudad", con su "[...] ocaso/ de sol pasivo y plano [...]", con su noche como "cueva de insomnio", con su muerte como "súbita rigidez/ que se ablandaba al fin/ en un pozo de olvido/ sin memoria", con un "alfabeto nuevo/ de los diez mil vocablos existentes".

El espacio del Reino es traído por la evocación y por el deseo, y, salvo en este caso en que está más desarrollado temáticamente, se hace presente muy en especial por medio del oído. Aquella armonía que era su marca inconfundible ahora está tan solo en lo auditivo, que opera más allá de la conciencia, evocando la unidad perdida y alimentando el deseo. Son la melodía y el ritmo de los poemas los agentes que materializan cuanto queda de ese espacio; el resto es todo ausencia o neblina en medio de la cual, sólo a veces, emergen contornos nítidos.

***

En *Recorres la palabra* también aparecen los dos espacios, el interior y el exterior. Este último construido por una serie de poemas que podrían leerse como una nueva edición del consabido libro de viajes decimonónico, propio de nuestra más

asentada tradición literaria. Estas composiciones, provocadas por la observación del viajero, pintan paisajes y consignan al pie y entre paréntesis el lugar geográfico que los motivara: Soria (55), Puerto de Piqueras (56), Salamanca (57/58), Plaza de Medinaceli (59) y Guernica (60/61). Indubitable presencia del mundo circundante que, no obstante, carece de la trascendencia que sí tiene en *La Ciudad...* Ocurre que en este segundo poemario el espacio central está ocupado por esa suerte de no-espacio que es el Reino. Ya el primer verso del libro –repetido como cierre del mismo poema– así lo enuncia: "Este reino que tengo en ningún lado"; queda confirmado, de esta manera, un recorte encarecido y valioso sin ubicación espacial.

A lo largo de poco más de la mitad de *Recorres...* se despliega el Reino, que sigue estando separado de lo cotidiano, por ejemplo, por un muro, junto al cual se sitúa el sujeto con el ferviente anhelo de horadarlo. Esta idea de separación, crucial en el segundo poemario, está antes esbozada en *La Ciudad...*, en un soneto dedicado a Ricardo Adúriz donde la división es instaurada por el día:

> Si este mirar detrás del día fuera
> una herida no más, sólo una herida
> que el tiempo restañara desde afuera,
> y no se diera junto con la vida
>
> como la misma sangre se me diera
> [...]
>
> (*La Ciudad...*: 85)

Ese "día" del poemario inicial es en *Recorres...* "Esta pared que fuimos levantando/ a cada día de silencio fuerte" (25); y más todavía, porque no sólo divide, sino que bloquea rotundamente el paso de un lado al otro:

> [...]
> es ahora la piedra sin resquicio,
> la penumbra infinita, la espesura
> sin aire, la tiniebla sin fisura,
> la noche del amor, el duro oficio,
> [...]

"Duro oficio" que tiene por objetivo dar con el nombre, ver detrás del día, hacer que el muro deje traslucir lo que esconde: "para quedarse solo frente al muro,/ descifrando no sé qué nombre oscuro/ hasta volver el muro transparente".

Ahora el espacio en que se encuentra el sujeto, el que especifica su condición existencial, es, entonces, un límite –muro– que se desea superar, porque del otro lado se intuye, se adivina la palabra:

> Muro súbito
> palpa
> la mano entre la niebla.
> Alguien
> dice
> detrás

la palabra
olvidada.

(*Recorres...*: 31)

Esta ubicación subjetiva no solamente es definida por la pared divisoria, aislante, restrictiva; es, además, riesgosa: en algunos casos el espacio es un alambre de trapecista, o un precipicio. Como consecuencia de estas determinaciones, el yo poético se proyecta en figuras como la del prisionero, encerrado entre muros, a quien tan sólo le llega "aullido de loba" (27); la del volatinero, que avanza sobre la cuerda floja sin saber hacia dónde (28)[13]; la del equilibrista, de pie sobre la cuerda angosta mientras escucha que "un abismo reclama/ impávido [su] vértigo" (51); y la del "saltimbanqui mendigo" que habita "sobre un filo de fuego" (52).

Detrás de esta delgada línea se encuentra el Reino, paradójicamente ese nolugar que va a ser, sin embargo, habitado, o más bien visitado por el sujeto a fuerza de vehemencia. Hay un yo poético activo que, con un sufrimiento indecible, entra en "la heredad donde no aguarda/ nadie, donde tampoco a nadie espera[s]".

Este sujeto potente se manifiesta como tal no sólo en sus acciones, sino en otra de las figuras que asume: la del heredero, motivo que ya está anticipado, brevemente, en el final de "Del reino y la ciudad"[14]. Aquí, en *Recorres...*, no sólo es retomado, sino que tiene un amplio tratamiento, por ejemplo en la reiterada idea de recibir una "herencia" o un "legado" irrevocables, tanto, que es su destino:

[...]
Esta es la herencia tuya, estás perdido.
Está echada la suerte: te ha tocado
el reino de intemperie sin olvido
donde serás de olvido coronado.
[...]

El motivo es construido como el de un heredero noble, "del linaje de sombra y agonía" (21), condición de donde derivan los atributos que posee, como el manto y el cetro; inclusive, a veces, se le adjudica cierta sacralidad, porque el designio de este heredero es alcanzar y proferir una palabra cuyo precio es la entrega en sacrificio. En efecto, el yo lírico lo apostrofa en tal sentido de aceptación abnegada: "Di la palabra donde el mundo arda", "aquella donde mueras" (19); y "Cuando digas entonces la palabra/ tu corazón se partirá [...] (21)". Este heredero, "corazón ungido" (21), es trazado, y elevado, por un complejo de propiedades que hacen resonar la figura crística:

[...]
Rey de silencio, agónica entereza
de espinado dolor, manos hendidas
augusto enmudecer, señor de las heridas,

[13] "Sobre la cuerda floja/ un paso/ y otro paso,/ sin saber/ en la noche/ adónde/ te deslizas" (*Recorres...*: 28).

[14] "Aunque a veces un rostro/ va enterrando sus voces.// Un rostro: Su heredero" (*Recorres*: 34).

flagelado de pie por la tibieza.
[...]

(*Recorres...*: 22)

El espacio inubicable del Reino es el ámbito de la palabra, concebido en relación con el propio cuerpo en tanto linde entre interioridad y exterioridad; abolida momentáneamente esta barrera, se accede a ella: "Ahora silabeas la palabra,/ la sangre ahora se te vuelve sombra/ y comienzas a ver lo verdadero" (*Recorres...*: 26). Este acontecimiento de visión es la esperanza que alientan el prisionero (que espera "avecilla en el alba" –27–) y el "mudo volatinero" (que apostó "el destino/ en vilo por el aire" –28–), personajes del límite que mencionamos antes.

La tensión conectada con la gestación y con la articulación verbales sigue, sin embargo, otro derrotero en cuatro composiciones numeradas que refieren la fugaz y feliz incursión en el Reino. En –I– (39) está el disparador, que es el rechazo subjetivo de lo diurno, para despeñarse en una simbólica noche "encendida/ más allá de [su] noche". En –II– se da la mutación: "Y es entonces el trono,/ la púrpura y el cetro", donde está implícita la figura del heredero que, a continuación, toma posesión de su heredad, construida como un universo en que acontece una suerte de cataclismo:

Y es entonces [...]
[...]
el talismán perenne
y el augurio de llamas,
el látigo de lunas
donde giran los mundos,
un diluvio de mares,
la catarata ardida de seres
y delirios dispersos y enlazados
en la noche
blanquísima.

(*Recorres...*: 40)

Esta suerte de imagen cósmica se despliega también en –III– (41), que, un poco más allá, sugiere metonímicamente un triunfo en la última estrofa:

[...]
cuando cruzan meteoros
por el líquido ébano del alba
y estallan como voces
que te espejan
el verbo.

Invisibles
banderas te escoltan
desplegadas.

Esta victoria, este logro, se enuncia en –IV– (42), donde encontramos el verso que da título al libro:

Ahora reinas sin prisa,
[...]
recorres la palabra,
oriflama de vértigos
entre cuerpos en vuelo,
el reguero quemante
de las estrellas solas,
la fúlgida pavesa
de la intocada alondra
en el vértice
sumo
de las constelaciones.

La experiencia de la palabra en su ápice –ese "[...[vértice/ sumo/ de las constelaciones"– viene a través de todas las facultades sensoriales, inclusive en combinaciones a veces sinestésicas:

Fragante llaga,
brasa de la lengua,
clara saliva,
miel alucinada,
aroma de temblor,
borde quemante,
vacío paladar
entre fulgores,
angostura de voz,
palabra trunca,
casi silencio deslumbrado.

Tal vivencia masiva, arrasadora, conduce al sujeto a dar amorosamente a luz el poema, y viceversa:

Como devela
el alba
a la penumbra
en lentitud
de amor,
a tientas,
silencioso,
me amaneces,
poema,
en una claridad
que es tuya
sola.

(*Recorres...*: 44)

Después del mutuo alumbramiento y del descenso/ascenso que ha sido la momentánea incorporación al Reino, el sujeto "Transfigurado aún,/ vuelve a sí mismo" (45), y reaparecen "la perfecta rutina/ sin fisura" (45), "[...] el halo de in-

juria/ de costumbre" (45) y "[...] la profanada frente exangüe" (46), todos atributos de la "ciudad".

El espacio del Reino es un espacio ígneo ("en llamas", "humo", "llamas", "ascua", "incandescente", "rescoldo", "ceniza", "ardida", "quemante", "fúlgida pavesa", "brasa", "quemante", "fuego", etc.) y, simultáneamente, oscuro ("sombra", "noche", "penumbra", "tiniebla", etc.), por lo que viene a ser un oxímoron en sí mismo, un imposible racional, no obstante sensible.

El espacio de la escritura

En *Entonces vio como si nunca viera* la ciudad no está ausente; se ofrece como referencia inmediata, ineludible y, quizá, necesaria, en el bar de "Cita" (47) o en el poema "Me llevaban las calles" (35). Asimismo, el Reino es expresamente destacado en "Glosa a lo profano" (77), donde el "Reino del nunca después/ que se encuentra en ningún lado" evoca claramente aquel primer verso de *Recorres...* ("Este reino que tengo en ningún lado"). Aparte de este reenvío intratextual, aquí el Reino es asumido destino de perdición, tal como enuncian sencillamente los pareados del estribillo "Por este reino yo sé/ que siempre me perderé".

Empero, aunque la dupla ciudad/Reino está instalada, pierde fuerza para ceder su puesto a otras dicotomías espaciales, como la de adentro/afuera y la de oscuridad/ luz. Más allá del espacio anecdótico, variable de poema en poema y de poemario en poemario, lo que permanece es la sensación de que el sujeto está dolorosamente separado de un espacio medular que lo mantiene en vilo. También aquí esa distancia está físicamente marcada, aunque ya no por un muro, sino, por ejemplo, por una cortina[15] (24), por una puerta[16] (31) o por una escala (45), la del poema homónimo, uno de cuyos versos da título al libro. En *Entonces vio...*, entonces, para aludir al otro lado que antes fuera el Reino, hay vías de paso: las cortinas se corren, las puertas se abren y las escalas se trepan. Asimismo, la presencia reiterada de la luz –a que ya hemos aludido– actúa, igualmente, como elemento de pasaje, función de la que tuvimos un avance en *Recorres...* (37):

Bestia de luz
que hiende
el corazón
desnudo
a mediodía,
husmeando
airada,
dulce,
entre pliegues
de sol

[15] "[...]/ me parece/ escuchar una palabra/ tras la cortina/ de las voces/ huecas" (*Entonces vio...*: 24).

[16] "[...]/ Ahora soy un hombre pensativo/ que se escudriña sin hallar la puerta/ por la que pueda penetrar la abierta/ luz en la sombra donde está cautivo" ("Vida afuera", *Entonces vio...*: 31).

la sombra
sola.

En consecuencia, los que antes se erigieran como dos ámbitos excluyentes entre sí, ahora no lo son tanto; se han vuelto permeables, porosos. Por eso, el yo lírico afirma percibir que un polo se vuelca en otro cuando oye "como si el día/ se volcase/ [...]/ en la noche" (33).

En relación con esta apertura, leemos en *Entonces vio...* la intención de construir una atmósfera más aireada, más liviana. Esta voluntad se manifiesta en la feliz combinación de extendidas imágenes lumínicas con versos breves, más ágiles, tales como los de las coplas de "De rama en rama" (17/21) y de "Glosa a lo profano" (77). En apoyo de idéntica ligereza, algunos otros poemas hacen mayor uso de los espacios en blanco; un buen ejemplo es el poema "Sin miedo" (61), uno de los más conmovedores del poemario, con su palabra que se brinda protectora, con su tácita promesa de compañía y de un mundo mejor, y con la instantánea sospecha de que la muerte no interrumpe nada:

no temas

he encendido mi lámpara
en tu voz

será una tierra
en llamas
la hermosura

escúchame
en la luz

Este esperanzado anhelo de continuidad cobra especial relevancia en el libro, que se cierra con una serie de seis composiciones reunidas bajo el título "Resurrección por el poema". En este conjunto se establece una nueva extensión limítrofe, el lugar decisivo de pasaje: la página en blanco. En ella se juegan todas las alternativas, desde la imposibilidad de *penetrar el muro* al no lograr el poema, como en "Sobre lo blanco":

Este blanco
desierto, este derrumbe
del día sobre días,
la impotencia
de no hacer silencio,
esta frustrada
expectación constante
del poema.

(-II-, 93)

Desde la imposibilidad –decíamos–, hasta el poema logrado, que ya no se realiza sólo en la escritura, sino en la lectura, la que habilita la "resurrección". "Resurrección por el poema" (101) se conecta con la serie de cuatro poemas de *Recorres...* donde fuimos viendo el ingreso en el Reino (*ut supra*), debido a un similar

crescendo o avance narrativo. Aquí también hay un primer momento inopinado y gris, con "Palabras que no vuelven,/ desvaídas/ en la creciente opacidad/ del alma" (103). Pero en la parte II (105), la suprema esperanza se realiza con la aparición del otro en la figura del lector:

> Pero si alguien
> con fervor las invoca[17],
> el hálito que fuiste
> -¡ah sílaba aterida!-
> chisporrotea y asciende
> al corazón en llamas de la noche
> y mana
> inextinguible luz
> desde vos mismo.

Vuelve a tener lugar el ingreso en el Reino, aunque ahora más mesurado. El acento no cae sobre las llamas –que no desaparecen por completo–; cae sobre el fenómeno de volver a la vida, "fuego fatuo,/ de nuevo/ ávida, insomne" (107), viable por el "encuentro" (113).

Un sujeto construido en el espacio

En la obra de Luis Martínez Cuitiño hay un espacio que es paisaje, delineado por la experiencia de un yo andariego que, aunque a veces incursiona en otras geografías, es, sobre todo, urbano. Y la manera de percibir de este sujeto poético está pautada por el objeto: la ciudad con su devenir vertiginoso y con sus rutinarios recorridos no deja demasiado margen para sensaciones que escapen de su monotonía. El único modo de romper ese clima es el rapto súbito e inesperado que abre a otras visiones. Así condicionado, se explica, en parte, este estilo subitáneo y rotundo de percepción, como si lo dado fuera un ajeno e inesperado resplandor en la oscuridad. No es un mero componente anecdótico; esta modalidad perceptiva está implícita en el título del último libro, *Entonces VIO*[18] *como si nunca viera*, que muestra una manera de descubrir el mundo prefigurada en unos versos de *La Ciudad...*: "[el alma] [...] lúcida ESTÁ MIRANDO[19]/ acaso como nunca miraría" (95). En ambos casos hay acciones relativas al sentido de la vista; más bien son actos instantáneos, realizados por una tercera persona y percibidos en su carácter exclusivo por el yo lírico, que es testigo. La percepción que quiebra la medianía opresiva se da en una súbita cima de clarividencia, acontecida casi como una revelación.

El espacio urbano, el más ampliamente diseñado, en su aspecto simbólico tiene otras realizaciones, equivalentes por idéntico sentido de aflicción asfixiante; así en *Recorres...* hay una blanca llanura de pesadilla:

> Qué me arroja
> a una planicie

[17] Tal como estamos haciendo nosotros en este instante.
[18] La mayúscula es nuestra.
[19] La mayúscula es nuestra.

que súbitamente se expande
y expande
inconmensurable
y tan vertiginosa
me circunda
que no acierto
a saber
en qué medida
se acrecienta
su infinito perímetro
[...]

(*Recorres...*: 32)

Y en *Entonces vio...*, una similar angustiosa ausencia de relieve: "Y te encuentras de pronto en la planicie/ reseca de aridez, puro vacío,/ sin lontananza o límite ninguno" (27).

Por otro lado, en la cara opuesta de la urbe, el espacio es territorio a conquistar y, a veces, dominio efectivo; es el Reino, que sólo se alcanza mediante una búsqueda pertinaz y con el empecinado propósito de avanzar en la noche y contra un muro. Hemos elegido inscribir siempre este espacio con inicial mayúscula (R-), porque tal grafía –que suele aparecer en el primer poemario– es índice del rango que ostenta en el universo de nuestro poeta.

Ambas espacialidades –ciudad y Reino– terminan por convertirse en condiciones existenciales del yo, puesto que la ciudad, referida claramente por las calles, las esquinas, el cemento, el empedrado, los edificios, cobra identidad como el estrecho ámbito que constriñe al sujeto. Y el Reino, con su visión de alturas y su variada incandescencia, apunta a la aspiración a la unidad entre cuerpo, alma y vida, aspiración que encuentra su instrumento y su lugar de realización en la palabra.

El sujeto poético se configura en la tensión entre estos espacios. Su constitución respecto de lo espacial hace que el yo lírico de Luis Martínez Cuitiño tenga una identidad completamente asequible por material y, a su vez, decididamente relativa, conforme la naturaleza de estos dos ámbitos. Para este yo el ser viene dado como un estar. Sin duda el sujeto poético presenta otras características, pero ninguna cuestiona este rasgo constitutivo.

Una salida

El sintagma que da título al primer poemario, 'la ciudad y el Reino', formula desde el principio una bien definida experiencia del mundo; ciñe en la economía de sus términos un sentido vasto, que se despliega a lo largo de toda la poesía de Martínez Cuitiño. En tal personalísima cosmovisión lo anhelado parece habitar siempre en otra parte y lo inmediato no deja suficiente libertad de movimiento para alcanzarlo. Se hace necesaria una desubicación en sentido literal, un salto cualitativo, para acceder al espacio de la escritura.

Paralelamente, a través de su conjunción de opuestos, 'la ciudad y el Reino' presenta de manera sintética y plástica la tensión que caracteriza al yo poético. En los

tres poemarios el yo se construye en tensión entre dos espacios, cuya materialidad referencial lo sujeta fuertemente y así aumenta la tensión. Sin embargo, en medio de esta sujeción, entre la neblina urbana y la piedra distante, por un lado, y las constelaciones y la luz de una lámpara, por el otro, hay súbitas aperturas. Son hallazgos que fulguran para la sensibilidad, tales como la repentina aparición de una niña en el colectivo, que disipa el aburrimiento cotidiano ("Ascensión en la ciudad", *La Ciudad...*: 13); o, asimismo, como la elocuencia de unas manos que dejan mudo el sentido racional del discurso ("[Siempre me sueltas de repente el brazo...]", *La Ciudad...*: 71)[20]. Esta índole de hallazgo, que irrumpe en la cotidianidad compartida, tiene otras realizaciones, como el encuentro amoroso de dos cuerpos, que en su "mutuo espacio de acorde" logran proferir "la sola/ ya perdida/ palabra" ("[Tu cuerpo dice...]", *Recorres...*: 76/77); o como el momento en que unos ojos de mujer con su mirada "de avena" alteran todo el orbe subjetivo ("El otro diluvio", *Entonces vio...*: 51). En esos fugaces instantes de suspensión de lo ordinario, la tensividad se diluye o desaparece. Explicado en otros términos: el mundo de los fines –la ciudad– ha sido quebrado por la irrupción del Reino gracias a la mirada del sujeto.

Como equivalentes de estos destellos que, en medio de la oquedad o de las llamas, se ofrecen a la percepción, funcionan en el sistema poético de Martínez Cuitiño el ritmo y la melodía de las formas. El espacio de contacto entre Reino y ciudad es la página en blanco, donde el cuerpo vuelto palabra se pone en juego a través de la corporalidad del lenguaje, en su decir sonoro.

La polaridad entre los dos espacios simbólicos otorga contorno y sustancia al yo lírico de nuestro autor, por lo cual, al observar las modificaciones espaciales, se ven también los cambios subjetivos. Basta revisar los títulos de los poemarios. En *La Ciudad y el Reino* están en primer plano las circunstancias; dicho de otro modo, el yo poético en relación con un espacio donde se inserta y que, a la vez, rechaza, y otro que anhela. En el título *Recorres la palabra* hay una denotación espacial constitutiva del verbo 'recorrer', pero ahora el espacio es la palabra misma. El *flâneur* que deambulaba por el trazado urbano en el primer poemario –y que esporádicamente continúa haciéndolo en *Entonces vio...*– ahora transita las calles del lenguaje. Y en el libro final, *Entonces vio como si nunca viera*, nuevamente el sintagma que da nombre brinda la clave; la tensión existente entre los opuestos ciudad/Reino debilita sus líneas de fuerza para proponerse como vector hacia un término del camino. El sujeto, antes del todo tenso entre dos extremos, se orienta ahora hacia "la luz de la voz", la que "entonces vio". Nuevamente encontramos a una subjetividad en tensión, pero con una orientación que asume el sentido de salida posible y definitiva. Los espacios del Reino y de la ciudad son subsumidos en el de la escritura, donde puede acontecer la "resurrección por el poema".

[20] "Siempre me sueltas de repente el brazo/ para explicarme el mundo con las manos./ Tu voz es un dulcísimo fracaso/ que se me pierde en aires muy lejanos// cuando se ahuecan, tibias, tus dos manos/ con tímido pudor de su embarazo./ Y luego dan a luz, de un aletazo/ suave, las cosas vivas, tus dos manos.// Árboles, calles, atardecer, miradas,/ echan a andar. Palomas desveladas/ tus dos manos las siguen en la altura,// desplegando sus alas como aliento./ Aletean después un adiós lento/ y se anidan de nuevo en mi ternura" (*La Ciudad...*: 71/72).

Espacio ubicuo, utópico y proteico

¿Cuál es el diseño espacial, si es que lo hay? Por momentos, el Reino parece ocupar el centro al que el yo lírico ansía acceder; todo lo demás es vana diseminación. Otras veces, el Reino es la periferia sin límites, abierta a promisorias posibilidades. La idea de circularidad es, entonces, borrosa. Tampoco se puede hablar de un recorrido lineal fijo; el diseño es lábil, sin una clara direccionalidad. Esta condición de cambiante se debe a que ciudad y Reino, que en principio aluden a dos espacialidades diferentes, son en realidad una sola: la del sujeto conformado por estos dos aspectos opuestos, pero nunca excluyentes; por el contrario, se necesitan y se suponen, en una relación semejante a la de cuerpo y alma.

Tal dependencia se infiere también de la valoración que estos espacios reciben, valoración aparentemente unívoca, en una primera mirada, pero que luego se va mostrando completamente ambigua. La ciudad parecería ser el ámbito negativo, opresivo; sin embargo, no se puede ignorar la fruición del yo *flanêur* al deambular por las calles; no se puede dejar de conectar este andar porque sí con el no-tiempo y con el no-espacio del Reino, ardientemente deseado, a pesar de que exige todos los sacrificios para dejarse abrir.

El espacio del Reino se asemeja notablemente al "espacio literario" que postula Maurice Blanchot, al que se entra como a una región; tal como hace el heredero que adelanta su paso en "el reino de silencio sin reposo" (*Recorres...*: 20). Después de haber leído los tres poemarios de Martínez Cuitiño resulta inmediata la asociación extendida de su propuesta espacial y vivencial con la del teórico francés. En efecto, en ambos trazados hay características comunes y de primer orden, como, por ejemplo, un mismo sufrimiento: aquel que es propio de "la llegada" al espacio literario, por el cual quien llega es sumido en "la dispersión", en "la desnudez", en una "fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia" (Blanchot, [1969]: 25); a la par está el tormento angustiante de "[...] quedarse solo frente al muro" (*Recorres...*: 25) para percibir "algo que llega y nada llega ahora/ alguien que viene y nadie viene nunca" (*Recorres...*: 20). Este padecimiento alcanza en Martínez Cuitiño el extremo de tener que morir para decir la palabra (*Recorres...*: 21 y 22), inclusive hasta identificarse con la figura de Cristo (*ut supra*). La misma "muerte posible" ([1969]: 79) –su registro y su sondeo– es planteada por Blanchot como requisito de la experiencia del espacio literario.

Otra coincidencia se da sobre la misma fibra dolorosa. En los dos casos, el sujeto está fuera de toda locación; en cierto sentido, enajenado. En el ámbito vislumbrado por Blanchot, el yo "permanece a descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío." ([1969]: 25). Y en el espacio construido por Martínez Cuitiño el yo vive idéntica "[...] presión/ intolerable/ del vacío" (*Recorres...*: 33), donde no tienen validez las categorías usuales y lo que circunda es "lo interminable, lo incesante" (Blanchot, [1969]: 20).

Finalmente, el parecido culmina en que la "fascinación" que reina ([1969]: 25) para el filósofo es, exactamente, la que leemos en el poeta cuando, por ejemplo, se enuncia el cruce fugaz de meteoros que "[...] estallan como voces/ que [...] espejan/

el verbo" (*Recorres...*: 41); es la fascinación del yo lírico situado en el "vértice/ sumo/ de las constelaciones" (*Recorres...*: 42).

Este espacio, que está identificado con la palabra como "punto central" (Blanchot, [1969]: 38), es el de "la intimidad del riesgo a que nos expone la experiencia literaria"[21] (Blanchot, [1969]: 38); el mismo riesgo que se hace presente en algunos poemas mediante las figuras del saltimbanqui, del volatinero y del trapecista antes mencionados; o en el aullido de loba que se escucha.

Por otra parte, los poemas ligados a la ciudad parecen funcionar como "el recurso del 'diario' " (Blanchot, [1969]: 22/23); esto es, como una escritura que ata al yo a sí mismo para recuperase de la pérdida de sí que es el ingreso en el Reino. Estos poemas establecen puntos de referencia para reconocerse, para volver a la identidad manejable y social "cuando [el autor] presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto" (Blanchot, [1969]: 23).

En nuestro poeta el espacio está urdido con los lugares urbanos y con otra espacialidad, más exclusiva, menos asible, que pide un lazo casi sanguíneo, como el del heredero. Sin perder una referencialidad por momentos nítida, este espacio es, igualmente, intemperie, olvido de categorías históricas y paradójico reconocimiento de lo nunca visto antes. Ciudad y Reino están sintetizados, condensados y adensados en una escritura poética que cultiva su materialidad sonora. Ambos construyen un espacio que es, a la vez, ausente y ubicuo, localizable y utópico, de perfil bien contrastado y proteico. El ingreso, la expulsión, la pérdida, el acecho, el llamado, la seducción, en torno de este espacio definen la poesía de Luis Martínez Cuitiño, íntima y fatalmente:

Por la palabra perdida
del reino del no sé qué,
me voy jugando la vida
para perderla a la vez.

Reino del nunca después
que se encuentra en ningún lado
donde empieza lo pasado
y lo venido no fue.

Por este reino yo sé
que siempre me perderé.

Me pierdo por la figura
y por la forma me pierdo.
Con olvido y sin recuerdo
me pierdo en la desmesura.

Toda la noche hasta el alba
balbuceo sin sentido
que al que ya nació perdido
solo la muerte lo salva.

[21] Continúa Blanchot: "Es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla [...], todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable" ([1969]: 38).

Por este reino yo sé
que siempre me perderé.

Por el reino sin ventura
que se alcanza
en la hermosura
me pierdo y me perderé.

Por este reino,
lo sé.

(*Entonces vio...*: 77/78)

BIBLIOGRAFÍA

BLANCHOT, Maurice, 1969, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós. [Col. Letras mayúsculas/ n° 10; dir.: David Viñas].

DORRA, Raúl, s/f, "Para el elogio de la poesía", mimeo, 20 pp.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, 1966, *La Ciudad y el Reino*, Ilustraciones de Carlos Cañás, Premio del Fondo Nacional de las Artes, 1964, Buenos Aires, Caracol.

—, 1980, *Recorres la palabra*, Prólogo de Rodolfo Alonso, Premio del Fondo Nacional de las Artes, 1978, Buenos Aires, Losada.

—, 1999, *Y entonces vio, como si nunca viera*, Buenos Aires, Proa.

REQUENI, Antonio, 1988, *El soneto en la Argentina. Homenaje al poeta Enrique Banchs en el centenario de su nacimiento*, Buenos Aires, Ediciones Ateneo Popular de La Boca.

AGITACIÓN DE LAS COSAS "TRAS EL DILUVIO"

MAGDALENA CÁMPORA
Universidad Católica Argentina
Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

En "Après le Déluge" de Rimbaud, el motivo del Diluvio legitima narrativamente el desorden y la aparición de objetos en contextos inusuales. Este marco de impertinencia de verosimilitud a las pretensiones de demiurgo del sujeto poético y su exigencia final de nuevos diluvios. Rimbaud recurre de esta manera a tipos literarios para la construcción de un discurso visionario.

Palabras clave: videncia, verosimilitud, movimiento, traducción, Rimbaud.

ABSTRACT

In Rimbaud's "Après le Déluge", the Flood motif works as a narrative legitimation for disorder and for objects' unusual contexts of appearance. This literary frame gives verisimilitude to the poet's demiurgic aspirations and to his final demand of a renewal of the Flood. Rimbaud uses thus literary topoi in order to create a visionary discourse.

Key words: visionary discourse, verosimilitude, movement, translation, Rimbaud.

Los objetos que Arthur Rimbaud evoca en las *Iluminaciones* se mueven según un principio dinámico que los anima desde dentro, que los hace desplazarse, cambiar de marco de referencia, modificar el cuadro normal, aceptado, de su circunstancia. Los objetos se alejan del dominio humano para erigirse, como señala Jean-Pierre Richard (1955: 241), en signos de algo que está ahí, distinto y exento de notas subjetivas, eminentemente dinámico. En este sentido, Rimbaud *respeta* los objetos, no los carga de indicios o de subjetivemas, no los transforma en síntoma romántico de la interioridad del sujeto poético. Este movimiento gratuito y libre de las cosas configura un mundo de coordenadas propias, de lógica *sui generis*, diferente del mundo fuera del texto.

El lector se encuentra entonces con diluvios que *"surgen"* de los prados ("Infancia", 1), con diamantes que *"brotan"* sin control ("Saldo"), con catedrales que *"suben"*

y lagos que *"bajan"* ("Infancia", 3), ante seres de belleza que se *"alzan"* ("Being Beauteous"), frente a pájaros que *"se arrojan"* sobre arbustos de encaje esmeralda ("Veladas")[1]. Indiferente a la circunstancia y a las propiedades de las cosas que afecta, el movimiento transforma y deforma los objetos[2], que evolucionan en un mundo poético donde las "frondas violetas" que "bajan sobre el poniente" tienen tácitamente sus raíces en el cielo ("Frases") y donde el agua estanca quiere convertirse en Diluvio ascendente ("Tras el Diluvio"). La crítica ve en este extrañamiento de las cosas familiares "[...] una agresividad fundamental [...] de objetos anárquicos y enemigos" (Richard, 1955: 232); el principio de una "destrucción de lo real" (Friedrich, 1954: 105); una consecuencia del descubrimiento rimbaldiano "[...] del lenguaje en su (des)funcionamiento autónomo, libre de sus obligaciones expresivas y representativas" (Todorov, 1978: 239).

Los muchos objetos que recorren el paisaje de "Tras el Diluvio" parecen a primera vista seguir esta línea anárquica de conducta: un piano en los Alpes, chacales en desiertos de tomillo, el sello de Dios en las ventanas. Entendemos sin embargo que esta agitación es, antes que el signo de un movimiento caótico y absurdo de las cosas, la resaca del Diluvio que sucedió en el tiempo cero previo al título y, también, el signo posible de un Diluvio futuro. En este sentido, la insurrección de las cosas responde a una intencionalidad, a una lógica intrínseca al texto: el movimiento genérico del mundo y de sus objetos, que recuerda el desorden del Diluvio pasado, justifica narrativamente la exigencia de nuevos diluvios por parte del poeta, que ha sabido leer en el dinamismo de las cosas la promesa de un nuevo cambio: "– Surge, estanque, – Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques; – paños negros y órganos, – relámpagos y truenos, – suban y retumben; – Aguas y tristezas, suban y levanten los Diluvios".

Entonces el desorden de las cosas, las incongruencias, la contigüidad de objetos alejados en el espacio y en el tiempo, no son ya simplemente el signo de una ruptura con el orden referencial, sino un mecanismo literario que anticipa y verosimiliza la exhortación de un sujeto hablante que busca producir, por la sola fuerza de su palabra, una modificación sobre el mundo. El discurso visionario y demiúrgico resulta de esta manera de una construcción literaria intencional que este trabajo pretende analizar. Jean Nicolas Arthur Rimbaud: prodigio, vidente, poeta maldito, autor en tres años de una obra fulgurante; pero también lector, artesano, dueño de la máquina literatura y de todos sus resortes.

[1] "A la lisière de la forêt - les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvre d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés [...]" ("Enfance", 1); "Les richesses jaillissant à chaque démarche! Solde de diamants sans contrôle!" ("Solde"), "Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte" ("Enfance", 3); "Devant une neige, un Être de beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré [...]" ("Being Beauteous"); "Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des taillis de dentelle, teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée". ("Veillées"). Seguimos la edición de Pierre Brunel de 2004, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des* Illuminations *d'Arthur Rimbaud.*

[2] Para un análisis brillante de este dinamismo de las cosas, reenviamos al capítulo de *Poésie et profondeur* que Jean-Pierre Richard consagra a Rimbaud ("Rimbaud ou la poésie du devenir").

***

Primero, hagamos una posible traducción del texto que abre *Iluminaciones*:

Tras el Diluvio

En cuanto la idea del Diluvio se hubo asentado,

Una liebre se detuvo entre el heno y las campanillas móviles y dijo su plegaria al arco iris a través de la telaraña.

¡Oh! Las piedras preciosas que se escondían, — las flores que miraban ya.

En la gran calle sucia se instalaron los puestos, y se arrastraron las barcas hacia el mar escalonado en lo alto, como en los grabados.

La sangre corrió, en lo de Barba Azul, — en los mataderos, — en los circos, donde el sello de Dios hizo palidecer las ventanas. La sangre y la leche corrieron.

Los castores construyeron, los "mazagrans"[3] humearon en los mostradores.

En la gran casa de vidrios, aún chorreante, los niños de luto miraron las maravillosas imágenes.

Hubo un portazo, — y en la plaza del caserío, el niño hizo girar sus brazos junto a las veletas y los gallos de los campanarios de todas partes, bajo el deslumbrante aguacero.

Madame *** estableció un piano en los Alpes. La misa y las primeras comuniones se celebraron en los cien mil altares de la catedral.

Las caravanas partieron. Y el Splendide-Hôtel fue construido en el caos de hielos y de noche del polo.

Desde entonces, la Luna oyó a los chacales piando en los desiertos de tomillo, — y a las églogas de zuecos gruñendo en el vergel. Luego, en la arboleda violeta, brotada, Eucaris me dijo que era primavera.

— Surge, estanque, — Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques; — paños negros y órganos, — relámpagos y truenos, — suban y retumben; — Aguas y tristezas, suban y levanten los Diluvios.

Porque desde que se disiparon, — ¡oh las piedras preciosas hundiéndose, y las flores abiertas! — ¡es un tedio! y la Reina, la Bruja que alumbra su brasa en la vasija de barro, no querrá contarnos jamás lo que ella sabe, y nosotros ignoramos.

Desde un punto de vista lineal, el texto narra la constitución de un nuevo orden tras un Diluvio que remite, por la mayúscula, al episodio bíblico y a la tradición del diluvio en general. En el mundo descripto por Rimbaud no parecen sin embargo cumplirse la purificación y la regeneración prometidas en el agua, ni el valor simbólico que Cirlot (1969: 180) enuncia al escribir que el diluvio "[...] es una catástrofe que nunca es definitiva, por tener lugar bajo el signo del proceso lunar y del carácter regenerativo de las aguas. El diluvio destruye las formas, pero no las fuerzas, posibilitando así nuevos surgimientos de vida".

Las nuevas formas de vida parecen aquí servir el orden antiguo que reprime el desorden. Textualmente, la reorganización del espacio se refleja en la repetición de

[3] Café servido caliente o frío. El mazagran, originario de la ciudad epónima, se popularizó a partir de la conquista de Argelia, "histórica en la familia Rimbaud", anota P. Brunel (2004: 44).

complementos circunstanciales de lugar que encierran, tras el Diluvio, a seres y objetos en sitios cargados de valor urbano: *"en la gran calle sucia", "en los mataderos", "en los circos", "en los mostradores", "en la plaza del caserío"*. El espacio es circunscripto por medio de imágenes que connotan límites, y que se oponen al desborde y al no-límite de la crecida de las aguas: *"el mar escalonado en lo alto, como en los grabados"; "los castores construyeron"*. Hay, por cierto, una sobredeterminación algo irónica en los medios que reconstituyen las fronteras del mundo civilizado: ¿son acaso los castores constructores de diques una garantía suficiente contra el diluvio? ¿Y basta con decir que el mar se escalona (*étager*) como un jardín, que es horizontal como las líneas paralelas de los grabados, para controlar el elemento natural?

El texto pone más bien en escena un mecanismo focal que presenta, como en las representaciones medievales, los paneles sucesivos de una *imago mundi*. Hay cuadros de la vida tras el Diluvio que respetan las circunstancias normales de aparición de las cosas, y donde los sintagmas están motivados por el valor que las palabras tienen en lengua: *"la sangre corrió"* (le sang coula), *"los castores construyeron"* (les castors bâtirent), *"las flores abiertas"* (les fleurs ouvertes). Puede incluso hablarse en estos ejemplos de *colocación*, noción que Firth (1957 : 11) define como "statements of the habitual or customary places of [a] word. The collocation of a word is not to be regarded as mere juxtaposition, it is an order of *mutual expectancy*. The words are mutually expectant and mutually apprehended". El restablecimiento del orden se manifiesta entonces mediante la realización previsible del discurso.

Pero las mismas palabras *–flor, sangre, construir–* reaparecen en contextos lingüísticos y referenciales impertinentes:

> [...] las flores que miraban ya (les fleurs qui regardaient déjà)
> La sangre corrió, en lo de Barba Azul [...] en los circos (Le sang coula, chez Barbe-Bleue [...] dans les cirques)
>
> Y el Splendide-Hôtel fue construido en el caos de los hielos y la noche del polo (Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle)

En este sentido, los objetos que se mueven tras el diluvio son ambiguos, a la vez un signo de la civilización que se expande y el síntoma de una insurrección latente. Las cosas se mueven, pero no se entiende bien por qué, ni para quién: los objetos asumen una motricidad autónoma que se revela en el uso de verbos pronominales reflejos como *esconderse* o *hundirse*: *"¡Oh! Las piedras preciosas que se escondían [...] ¡oh las piedras preciosas hundiéndose [...]"*. Y efectivamente, en el mundo del orden, los objetos aparecen solos, sin sujetos que inicien su movimiento o que los integren en un mundo de organización pautada:

> En la gran calle sucia se enderezaron los puestos [...]
> La sangre corrió, en lo de Barba Azul, — en los mataderos [...]
> [...] los "mazagrans" humearon en los mostradores.
> Hubo un portazo [...]
> [...] se arrastró las barcas hacia el mar escalonado en lo alto, como en los grabados.

Y el Splendide-Hôtel fue construido en el caos de hielos y de noche del polo.
La misa y las primeras comuniones se celebraron en los cien mil altares de la catedral.

Al no mencionar los agentes que las usan, se atenúa en algún punto la funcionalidad de las cosas: ¿por qué la sangre corre en los circos? ¿Por qué hay un piano en medio de los Alpes, un hotel en el caos del Polo? Las caravanas sin destino transforman el comercio sedentario en errancia. Al escindir los objetos de su circunstancia habitual, el mundo posterior al Diluvio afirma un desorden que en un primer momento pretende negar. Los hombres quedan en el plano de lo no-dicho: los personajes que actúan en este universo son objetos: *"las piedras preciosas que se escondían"*, *"las caravanas partieron"*, *"las piedras preciosas hundiéndose"*, animales: *"una liebre se detuvo"*, *"los castores construyeron"*, entes personificados: *"las flores que miraban ya"*, *"la Luna oyó a los chacales"*. Y cuando el agente es humano, no se trata nunca de figuras de poder, sino más bien de personajes periféricos: *"los niños de luto"*, *"el niño"*, *"Madame"*, e incluso de seres convencionalemente ficticios: *"Barba-Azul"*, *"Eucharis"*, *"la Reina"*, *"la Bruja"*. La aparición de estas fuerzas marginales y la indeterminación de los sujetos agente vulneran la relación habitual de dominación del hombre sobre el mundo.

Esta afinidad de las cosas con el desorden se manifiesta también en imágenes y expresiones híbridas que combinan lo caótico con lo civilizado: así por ejemplo el *Diluvio* que es sólo *idea*; el *"mar, escalonado en lo alto como en los grabados"*; la liebre que dice *"su plegaria"*; el *"Splendide-Hôtel"* cuya lujosa urbanidad sorprende en *"el caos de hielos y de noche del polo"*[4]. Igualmente extraños resultan el respeto de la convención tipográfica de anonimato ("Madame***") y el uso del verbo *establecer* que, con lógica algo delirante, institucionaliza (*établecerse, 'établir un salon'*) un piano en medio de los Alpes. La co-presencia de lo primitivo y lo social se da también en la *sangre* que *corrió en lo de Barba-Azul*: el fantasma de la bestialidad se introduce en el espacio cerrado del hogar burgués (el *chez* del original connota fuertemente un orden doméstico). Lo mismo sucede con *las églogas de zuecos gruñendo en el vergel*, donde *églogas en zuecos* reenvía (metonímicamente) a los personajes de las pastorales, que en el mundo después del Diluvio no recitan, sino *gruñen*. Si es cierto que la poesía pastoral sólo retiene de la naturaleza aspectos idílicos y sublimados, entonces el verbo *gruñir* reintroduce brutalmente en el corazón de las églogas la amenaza, la violencia, la ley del más fuerte. Todas estas imágenes señalan así la intromisión de fuerzas elementales en un espacio (el del mundo reconstruido) que normalmente las rechaza, ya que lo propio de la organización social es transformar las pulsiones elementales en deseos estructurados. Esta dinámica constituye un paisaje extraño donde seres y objetos son materialmente el campo de una tensión entre el restablecimiento del orden y el augurio de un caos eventual.

[4] Los dos usos del verbo *bâtir* manifiestan esta presencia simultánea del orden y del caos: ¿qué es la instintiva y natural construcción de los castores ("les castors bâtirent"), al lado de la faraónica construcción "en el caos de caos de hielos y de noche del polo" del Splendide-Hôtel ("Et le Splendide-Hôtel fut bâti")?

Las figuras del niño y de la ninfa Eucharis llevan al punto más alto esta dualidad. Es cierto que los niños son signo de la continuidad del ciclo de la especie interrumpido por el Diluvio: su luto, señala Pierre Brunel (2004: 44), sugiere incluso que han perdido a sus padres en el Diluvio: "En la gran casa de vidrios, aún chorreante, los niños de luto miraron las maravillosas imágenes".

Pero el movimiento del niño acompaña y fomenta la reaparición del agua: "Hubo un portazo, — y en la plaza del caserío, el niño hizo girar sus brazos junto a las veletas y los gallos de los campanarios de todas partes, bajo el deslumbrante aguacero".

Eucharis, a su vez, confirma la restauración del ciclo de las estaciones: "Luego, en la arboleda violeta, brotada, Eucaris me dijo que era primavera".

Pero su anuncio de la primavera, signo del cambio, despierta inmediatamente en el locutor el deseo de un nuevo desborde de las aguas: "– Surge, estanque, – Espuma, rueda sobre el puente y por encima de los bosques [...]".

Las figuras de los niños y de la ninfa son una prefiguración del poeta en cuanto perciben en las fuerzas asentadas, *rassises*[5], la posibilidad de una regeneración por el caos.

En el mundo del orden restaurado, además, otros desbordes líquidos remedan el diluvio: *"la sangre corrió", "la sangre y la leche corrieron", "la gran casa de vidrios aún chorreante", "el deslumbrante aguacero".* Jean-Pierre Richard (1955: 209) marca en este sentido la presencia en los textos de Rimbaud de una "humedad siempre vigilante"

> [...] une fraîcheur, une eau latente. Latence qui tend d'ailleurs à devenir présence: car l'instinct de cette liquidité profonde est de s'élever, de traverser les surfaces du sol, de submerger le monde. L'univers des *Illuminations* est ainsi dominé par la hantise d'une apocalypse inondante, et l'imagination rimbaldienne obsédée par une mythologie du Déluge.

Las cosas, tras el diluvio, tienden hacia arriba, aunque no logran culminar del todo en las alturas. A veces, la idea de elevación es añadida mediante complementos locativos o direccionales: *escalonada* allá arriba; *"Madame*** estableció une piano"* en los Alpes; *rueda* sobre el puente *y* por encima *de los bosques.* De forma más sistemática, la posibilidad de una alternancia cíclica de las aguas, de una ruptura de la ley de gravedad, se traduce cohesivamente en el uso de verbos de movimiento orientado[6] hacia arriba: *sourdre (surgir), relever (levantarse), se dresser (instalar/*

[5] El verbo *rasseoir* ('asentar') tiene una carga peyorativa en el idiolecto de Rimbaud, para quien la condición de "sentado" es signo de muerte en vida, como describe en "Les Assis" (1999 : 269): "Ils [*les assis*] ont greffé dans des amours épileptiques / leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs / de leurs chaises; leurs pieds aux barreaux rachitiques / s'entrelacent pour les matins et pour les soirs! / Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges [...]". Asentar algo es malograrlo, frustrarlo "amargamente", como se dice en "Vingt ans" (2004: 591).

[6] Para un estudio preciso del campo léxico 'verbos de movimiento orientado' en "Après le Déluge", puede consultarse mi trabajo de tesis de licenciatura, bajo la dirección del Dr. Javier González: *La teoría del campo léxico en un texto poético. Movimiento orientado en las* Illuminations

enderezar[7]*), monter (subir);* o hacia abajo: *hundirse (s'enfouir), asentarse (se rasseoir).* Estos verbos de movimiento, que se caracterizan semánticamente por el cambio y por el proceso (González Aranda, 1998: 24), prolongan el Diluvio primero, donde las cosas evolucionaban libres, fuera de toda determinación o dueño, según un movimiento ascendente siempre positivo, si se considera, con Lyons (1980: 625) que

> En las dimensiones de arriba–abajo y de delante–atrás, no sólo hay direccionalidad, sino también polaridad: lo que está encima del suelo y delante de nosotros es, típicamente, visible y propicio a la interacción; no ocurre así, en cambio, con lo que está debajo del suelo y detrás de nosotros. La posición hacia arriba y la frontalidad son positivas, mientras que la posición hacia abajo y hacia atrás son negativas en un espacio perceptual e interaccional egocéntrico basado en las nociones de visibilidad y encaramiento.

El desplazamiento autónomo de los objetos prepara la aparición de un diluvio revertido, construye un contexto donde esa aparición será verosímil. Describir el mundo es crear un cuadro de enunciación que suavice el escándalo de un diluvio ascendente. Los imperativos que exigen la transformación del agua que yace en agua que se levanta, no serán entonces el signo de una exhortación retórica, sino la expresión de un real poder de injerencia sobre el mundo.

***

El poeta, que no es ni mago, ni Poseidón que encrespa las olas, ni Moisés ante el Mar Rojo, exige la subida de las aguas porque ha podido ver el dinamismo constitutivo del mundo, que se le ofrece según una dinámica de ocultación y revelación reflejada en verbos que se hacen eco a lo largo del texto: *esconderse, hundirse / mirar; oír / piar; gruñir / decir; saber / ignorar.* En este sentido, "Tras el Diluvio" es, a un tiempo, *representación* de una visión postulada como pre-existente (el poeta es testigo del dinamismo del mundo) y *Visión* en sí, "contemplación inmediata y directa sin percepción sensible" (DRAE), proyección deseada de un Diluvio que no sucede. Se trata de dar forma a aquello que no está en ninguna parte, de manifestar la "tensión hacia lo visible" que André Guyaux (1985 : 250) observa en las *Iluminaciones*, de sugerir la posibilidad de un Diluvio que viene de abajo. En un mundo donde objetos ordinarios pueden servir al caos más total (*"paños negros y órganos*, — relámpagos y truenos, — suban y retumben"), el desorden puede sobrevenir en cualquier momento, siempre y cuando se digan las palabras correctas y se

---

de Arthur Rimbaud (Universidad Católica Argentina, copia disponible en Biblioteca Central, Buenos Aires, 2003.)

[7] El verbo puede entenderse en su acepción de 'preparar, instalar' (tanto la traducción de Monte Ávila: "en la sucia calle mayor se montaron los tenderetes", la de Vidal-Jover: "en la gran calle sucia, se instalaron los tablajes", como la de Alfredo Terzaga: "en la gran calle sucia se establecieron las carnicerías", prefieren este significado), aunque es perceptible el significado 'levantarse', 'erigirse'.

tenga la autoridad necesaria para provocar el hecho con la palabra, como la ninfa Eucharis que "en la arboleda violeta, brotada" *dice* que es primavera.

Desde esta perspectiva, la exhortación final del sujeto poético sigue la tradición de los textos cosmogónicos y fundadores, donde *decir es hacer que el fenómeno suceda,* pues quien habla está investido de una autoridad suficiente como para intervenir sobre el mundo. Así, en el Libro del Génesis (Gen 7, 1-10) la palabra de Dios, transcripta en estilo directo, es causa del Diluvio Universal: "Entonces el Señor dijo [...] 'dentro de siete días haré llover durante cuarenta días y cuarenta noches, y eliminaré de la superficie de la tierra a todos los seres que hice' [...] A los siete días, las aguas del Diluvio cayeron sobre la tierra".

La mención en la prosa poética de Rimbaud de un Diluvio con mayúscula instala en segundo plano, por intertextualidad, una voz demiúrgica que reenvía a la tradición bíblica y que reviste al poeta con el poder divino de crear (como lo hace en "Alba") o de destruir mediante la simple articulación de su palabra: "[...] después del caos y de la travesía de la noche, volverá el tiempo, no del *Fiat Lux*, sino de la *illuminatio*" (Brunel, 2002: 110). Y la intervención del poeta demiurgo se manifiesta, como en las iluminaciones medievales, sobre el único mundo que es realmente suyo, el de la página. La lengua da cuerpo a las modificaciones exigidas: el agua horizontal e inmóvil del *estanque / étang* (<lat. 'stagnum') se convierte, gracias al verbo *surgir / sourdre*, en agua vertical del *Diluvio* ("Surge, estanque"); las aguas quietas ("Aguas y tristezas, suban y levanten los Diluvios") se convierten en *Diluvios*; se predica del agua estanca (*étang*) el movimiento propio del agua viva (*sourdre*); se escalona (*étager*) el mar como si fuera un jardín colgante, se lo reduce a los trazos paralelos y ordenados de un grabado. Y en la exhortación final, los verbos en imperativo no afirman ni niegan la realidad: pretenden ser la realidad que sucede, como la luz que aparece en el exacto momento en que Dios profiere el *Fiat Lux*. El poeta constituye, al decirlos, los estanques de agua viva y los cielos de tempestad que semejan los cielos de un teatro o de una iglesia.

¿Pero hasta dónde se extiende el poder de esta palabra que modifica espacios, valores y primacías del mundo? El fracaso final y la no subida de las aguas serían más bien una confirmación de la impotencia del locutor, de su falta de autoridad para intervenir sobre el mundo que ha descripto previamente. Benveniste (1966: 194), refiriéndose al caso más general de los enunciados performativos, considera la autoridad un criterio necesario (pero no suficiente) para dar al enunciado valor de acto de lenguaje:

> [...] un enunciado performativo no tiene realidad mas que si es autenticado como *acto*. Fuera de las circunstancias que lo hacen performativo, semejante enunciado no es ya nada. Cualquiera puede gritar en la plaza: "Decreto la movilización general". Al no poder ser *acto*, por falta de la autoridad requerida tales palabras no son sino eso, *palabras;* se reducen a un clamor ocioso, niñería o demencia. [...] Los actos de autoridad son ante todo y siempre enunciaciones proferidas por aquellos a quienes pertenece el derecho de enunciarlas.

Extrañamente, el ejemplo al que recurre el lingüista para ilustrar la falta de autoridad recuerda otra iluminación, "Royauté", cuya traducción proponemos a continuación:

Realeza

Una bella mañana, ante un pueblo muy dócil, un hombre y una mujer espléndidos gritaban en la plaza pública: "¡Amigos míos, quiero que sea reina!" "¡Quiero ser reina!" Ella reía y temblaba. El hablaba a los amigos de revelación, de prueba terminada. Se pasmaban el uno junto al otro.

En efecto fueron reyes toda una mañana en que las colgaduras de carmín se levantaron sobre las casas, y toda la tarde, cuando avanzaron hacia el lado del jardín de palmas.

No hay un contexto que otorgue verosimilitud a la conversión en reyes de los dos desconocidos: no estamos en un orden transitorio y facticio, en la Fiesta de los Locos donde se corona rey al más débil, o en un circo, o en un teatro. En el orden que rige el texto, las palabras enunciadas *en la plaza pública* bastan (contrariamente a lo que define Benveniste) para convertir a los personajes en reyes; la realeza del hombre y de la mujer espléndidos surge de la afirmación pública de su estado, como si bastara *decir* que uno es rey para serlo: "¡Amigos míos, quiero que sea reina!" "¡Quiero ser reina!" "[...] *En efecto fueron reyes* [...]" (yo subrayo). Las condiciones que autentifican el enunciado performativo como acto en "Royauté" están lejos de los requisitos usuales: en condiciones normales las palabras de los personajes serían "clamor ocioso, niñería o demencia". Y sin embargo, si se quiere seguir la narración, será necesario aceptar la relación de causa a efecto que ve en las palabras de los personajes el origen de su realeza (súbita y efímera condición de reyes: la alusión final al jardín de las palmas sugiere otras agonías). Las condiciones de verosimilitud del texto les confieren entonces el poder de declararse reyes, y de serlo; su palabra es un acto de habla válido.

En "Tras el Diluvio", en cambio, la palabra del sujeto poético no logra provocar la aparición de las aguas. La empresa fracasa y las cosas efímeramente reveladas en el agua, y que la Reina o la Bruja conoce, quedan indefinidas en un ámbito al cual el poeta no tiene acceso: "Porque desde que se disiparon, –¡oh las piedras preciosas hundiéndose, y las flores abiertas!– ¡es un tedio! y la Reina, la Bruja que alumbra su brasa en la vasija de barro, no querrá contarnos jamás lo que ella sabe, y nosotros ignoramos".

Lo sorprendente es que estas órdenes, proferidas como si se tuviera el poder legítimo del Dios del Génesis, están dentro del horizonte de expectativa del lector: se mantiene aquella "suspensión voluntaria de la incredulidad" que para Coleridge resume la fe poética (*Literary Biography,* cap. XIV), porque la descripción previa de un espacio plagado de objetos dóciles y rebeldes a la vez ha dado verosimilitud a las demandas de movimiento y de cambio totales. Poco importa, en el fondo, que los imperativos carezcan de efecto sobre las aguas: decir el caos, aun cuando nada suceda, será confirmar el desorden latente que circula por el mundo y la artificialidad del orden impuesto tras el Diluvio. Oswald Ducrot menciona en sus seminarios el ejemplo de un soldado que exige de un general que barra el patio: nadie obedece su

orden, pero el soldado recibe una sanción. Que sus palabras carezcan de eficacia sobre la realidad no anula la trangresión de la jerarquía.

***

Las aguas que pueden *surgir, subir, levantarse* en todo momento son el punto culminante de una energía que el poeta intuye y cuya revelación ahora exige. El deseo de diluvios regeneradores está motivado por un tiempo anterior[8] de intuición o –para usar un término de la poética de Rimbaud– por un tiempo de *videncia* cuando las cosas se muestran y se ocultan según la dinámica de revelación y silencio propia del misterio. En este sentido, la representación del segundo diluvio es una amplificación de la amalgama caos-civilización que el poeta adivina en un mundo de fuerzas asentadas pero secretamente rebeldes. Los *paños negros* y *órganos* que *suben* y *ruedan* son una representación teatral del rayo y del trueno. La figuración del caos sigue la percepción del poeta, que ve en la agitación de las cosas el signo de un desorden posible. Sigue su percepción, pero no la trasciende: los medios de expresión del desorden más total son los mismos que sirvieron antes para describir el mundo que se reconstruye. Irónicamente, la imposibilidad de superar el carácter intertextual de la enunciación vulnera desde un principio la empresa, como si el creador supiera que su poder es *sólo* textual: podrá, a lo sumo, gracias a su voz que ordena y su palabra que describe, alterar las precedencias del mundo y modificar las circunstancias usuales de aparición de las cosas evocadas, pero todas esas alteraciones serán ficticias. Podrá rechazar la adecuación del discurso a la referencia[9], pero no podrá romper la adecuación de la referencia a las leyes del mundo: y las aguas no se levantan.

Lo magnífico es que "Tras el Diluvio" prevé esa impotencia, y al preverla la neutraliza. El problema de la aceptabilidad de sus palabras –las órdenes son deseo delirante, la visión es alucinación, etc.–no se plantea, ya que el texto no descarta la posibilidad de una intervención mágica sobre el mundo. Si el niño[10] logra suscitar con sus movimientos *el "deslumbrante aguacero"*, la subida eventual de las aguas seguirá siendo el privilegio de *"la Bruja", "la Reina"* que sabe despertar las aguas, a diferencia del poeta que sólo conoce las *formas* de ese poder. Su fracaso no resulta entonces de la ley de gravedad, del mundo en su realidad física, sino del desconocimiento de la clave que desata el caos y que la mujer "que alumbra su brasa en

[8] Todo el texto está en pretérito perfecto, salvo la invocación del Diluvio y la aceptación final del fracaso.

[9] A. Raybaud (1989 : 12) habla de un "nouveau rapport entre forme et représentation [...] [qui] comporte [...] à l'intérieur des moyens traditionnels, la rupture des équilibres canoniques (entre musicalité et référence, dénotation et connotation, etc.)".

[10] "Deux perspectives donc : on pourrait appeler l'une, qui semble offrir une réalité possible – et souvent un pouvoir – celle de l'enfance, et l'autre, qui reconnaît ou impose une réalité de "race inférieure" paysanne, la perspective adulte. Elle indique que le monde réel de l'impuissance est un monde déchu, trahissant les possibilités contenues dans l'enfance, la fertilité de la terre originelle". (Price,1973: 99).

la vasija de barro" no querrá contar jamás. Pero esa clave existe, y el mundo entrevisto y narrado en su real movimiento es por lo menos un fragmento de la Visión. La escritura logra transmitir percepción y velocidad de algo que se agota, pero no reproduce nunca la Visión total del Diluvio que sube.

Luego, todo cae[11]: se resigna el poder y se acepta lo que Alejandra Pizarnik[12] llamará más tarde el "silencio de las cosas", *"las flores abiertas, las piedras preciosas hundiéndose"*. Queda el movimiento de los objetos, restos del deseo de una apertura de lo escrito sobre el orden del mundo. Borges (1997: 297), que veía con alguna dureza en Rimbaud "un artista en busca de experiencias que no logró", dirá también en "La muralla y los libros" esta agitación de las cosas que no culmina:

> La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

BIBLIOGRAFÍA

BENVENISTE, Emile, 1966, *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo Veintiuno Editores (1999). Cap. XVI: "La filosofía analítica y el lenguaje", 188-197.

BORGES, Jorge Luis, 1997, *Obras completas*, 4 vol., ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé.

BRUNEL, Pierre, 2002, *Rimbaud*, Paris, Le livre de Poche, coll. Références.

CIRLOT, Juan-Eduardo, 1969, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

FIRTH, John Rupert, 1957, *A Synopsis of Linguistic Theory 1930-1955. Studies in Linguistic Analysis*, Philological Society, Oxford.

GENETTE, Gérard, 1979, *Fiction et diction*, Paris, Seuil (2004).

GONZÁLEZ ARANDA, Yolanda, 1998, *Forma y estructura de un campo semántico (A propósito de la sustancia de contenido 'moverse' en español)*, Almería, Universidad de Almería.

GUYAUX, André, 1985, *Poétique du fragment. Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, 2001, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard.

LYONS, John, 1980, *Semántica*, Barcelona, Teide.

PIZARNIK, Alejandra, 1962, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Corregidor, [1998].

PRICE, John D., (1973), "Rimbaud: le seuil qui chancelle", *Arthur Rimbaud 2. Hommage anglo-saxon: Une Saison en enfer. Poétique et thématique*. 370-373, 93-105.

RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d' "Illuminations"*, Paris, Seuil, 1989.

RICHARD, Jean Pierre, 1955, "Rimbaud ou la poésie du devenir", en su *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 189-250, [2003].

[11] Ver el final de "Being Beauteous", "Los Puentes", "Alba".

[12] "como un poema enterado / del silencio de las cosas / hablas para no verme", *Árbol de Diana*, poema 18.

RIMBAUD, Arthur, 1999, *Œuvres complètes*, Ed. crítica de Pierre Brunel, Paris, Coll. La Pochothèque.
RIMBAUD, Arthur, 2004, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des* Illuminations *d'Arthur Rimbaud*, Ed. crítica de Pierre Brunel, Paris, José Corti.
RIVIÈRE, Jacques, 1930, *Rimbaud*, Buenos Aires, ed. Continental, col. Remanso, [1944].
TODOROV, Tzvetan, 1978, "Las Iluminaciones", en su *Los géneros del discurso,* Caracas, Monte Ávila, 231-241, [1996].

UNA LECTURA DE LOS CUATRO CUARTETOS DE T. S. ELIOT

Inés de Cassagne
Universidad Católica Argentina

RESUMEN

El texto es abordado a partir de claves bíblicas e históricas. En primer lugar, el acontecimiento de Pentecostés: la venida del Espíritu Santo que desde entonces inhabita la Iglesia infundiendo el fuego del Amor en cada uno de sus miembros. De allí el significado de "Little Gidding": comunidad o pequeña "ecclesia" orante que irradió en la historia de Inglaterra, desgarrada por guerras civiles y religiosas en el siglo VII. Esta comunidad de Amor es propuesta como modelo y esperanza a los que padecen en la II Guerra Mundial. Así, al fuego destructivo de las bombas se contrapone el fuego del Amor, capaz de purificar los corazones sufrientes para una nueva primavera o renovación –en el tiempo, y más allá, disponiéndolos para la eterna unión esponsal con Dios.

Palabras clave: Pentecostés - primavera - comunidad (*ecclesia*) - esponsales - T. S. Eliot.

ABSTRACT

An interpretation of the *Four Quartets* by T. S. Eliot

The text is read through biblical and historical keys. In the first place, the event of Pentecost: the coming of the Holy Spirit, that since then inhabits the Church infusing the fire of Love in each of its members. The meaning of "Little Gidding" comes from there: community or small praying "ecclesia" that sparkled in the history of England, torn by civil and religious wars in the seventh century. This community of Love is suggested as a model and hope for those who suffer in the Second World War. Thus, destructive fire of bombs contrasts with the fire of Love, able to purify suffering hearts for a new spring or renewal –in time, and in eternal life, preparing them for the unending union with God.

Key words: Pentecost- spring-community (*ecclesia*)- betrothal-T. S. Eliot.

Cuarto Cuarteto: *Little Gidding*

El cuarto y último cuarteto está dedicado al fuego, inspirado y compuesto con fuego. El fuego natural y el fuego sobrenatural; el fuego que destruye y el fuego que construye; el fuego exterior que mata y el fuego interior del Espíritu que vivifica. Estas imágenes y su simbolismo se contraponen, evocando tremendas expe-

riencias de la II Guerra Mundial, y vivencias cristianas que, a la luz del mensaje del Amor, terminan por aclarar el sentido de la vida y de la historia: "Fuego he venido a la tierra y ¿qué he de querer sino que arda?" (Luc 12, 49).

I

Midwinter spring is its own season
Sempiternal though sodden towards sundown,
Suspended in time, between pole and tropic.
When the short day is brightest, with frost and fire,
The brief sun flames the ice, on pond and ditches,
In windless cold that is the heart's heat,
Reflecting in a watery mirror
A glare that is blindness in the early afternoon.
And a glow more intense than blaze of branch, or brazier,
Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire
In the dark time of the year. Between melting and freezing
The soul's sap quivers. There is no earth smell
Or smell of living thing. This is the spring time
But not in time's covenant. Now the hedgerow
Is blanched for an hour with transitory blossom
Of snow, a bloom more sudden
Than of summer, neither budding nor fading,
Not in the scheme of generation.
Where is the summer, the inimaginable
Zero summer?

(Primavera en pleno invierno es su estación propia,
sempiterna si bien húmeda hacia el atardecer,
suspendida en el tiempo, entre polo y trópico.
Cuando el corto día es más brillante, con escarcha y fuego,
el breve sol inflama el hielo, en estanque y zanjas,
en el frío sin viento que es el calor del corazón,
reflejando en un acuoso espejo
un brillo que es ceguera en la temprana tarde.
Y un fulgor más intenso que llamarada de fogata, o de brasero,
eleva el alma aletargada: no viento, sino fuego pentecostal
en la época oscura del año. Entre derretida y congelada
la savia del alma se estremece. No hay olor a tierra
ni olor a cosa viva. Éste es el tiempo de primavera
pero no en el tiempo convencional. Ahora el seto vivo
se blanquea por una hora con transitoria floración
de nieve, una flor más súbita
que la estival, sin brotar ni marchitarse,
no en el esquema de la generación.
¿Adónde está el verano, el inimaginable
Verano cero?)
(vv.1-20)

Indudablemente esto es el testimonio de una vivencia íntima. La "primavera en medio del invierno" es un rejuvenecimiento inesperado e inexplicable que ha tenido lugar en el alma envejecida, casi muerta. Ha habido un despertar de la vida, que estaba aletargada. Ha ocurrido una iluminación en el alma, hasta entonces sumida en tinieblas. El corazón, antes helado, se ha visto súbitamente inflamado. Y no hay causas naturales o psicológicas que expliquen este fenómeno. ¿De dónde provienen entonces esta revitalización, esta floración, esta iluminación, esta llama que levanta y reanima? Del Espíritu Santo: "fuego pentecostal» que irrumpe y enciende el alma sin que ésta sepa cómo ni de dónde ha llegado. Todo se aclara a la luz de la Revelación. "Tenéis que nacer de nuevo" –le dijo Jesús a Nicodemo–. El viento sopla donde quiere; oyes el ruido, pero no sabes de dónde viene ni adónde va. Eso pasa con todo el que ha nacido del Espíritu" (Jn.3,8). Y esta gracia se manifestó públicamente el día de Pentecostés:

> Al llegar el día de pentecostés, estaban todos juntos en un mismo lugar. De repente se produjo un ruido en el cielo, como de viento impetuoso que pasa, y llenó toda la casa donde se hallaban. Se les aparecieron también como unas lenguas de fuego, que se repartían y posaban sobre cada un de ellos. Todos quedaron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en variadas lenguas, según el Espíritu Santo les movía a expresarse. Había entonces en Jerusalén judíos piadosos, de todas las naciones que hay bajo el cielo, y al oírse ese ruido, se reunió la multitud y se quedó estupefacta, porque cada uno los oía hablar en su propia lengua... "Todos –decían– los oímos proclamar en nuestras respectivas lenguas las grandezas de Dios" (*Hechos* 2, 1-11).

Aquí el poeta da testimonio de una experiencia semejante: la súbita y potente acción del Espíritu que transforma, vivifica y llena de fuego los corazones. Pentecostés, consecuencia de la Encarnación, fue un hecho de intersección entre la eternidad y el tiempo, de pleno contacto entre Dios y los hombres, en lugar bien determinado. En Pentecostés, es decir, cincuenta días después de su Resurreción, Jesús cumplió su promesa de enviar el Espíritu Santo. Entonces los apóstoles, antes débiles y tímidos, se animaron y predicaron con ardor, como el Señor les había mandado, congregando en torno de sí una comunidad de creyentes. Se manifestó así por primera vez la realidad de la Iglesia. Y a su vez el poeta va a ser convocado de inmediato a un ámbito eclesial.

Buscando la procedencia, la fuente de donde dimanaron esa luz y ese ardor de fuego que lo encendieron, él se había preguntado: "*¿Dónde está el verano, el inimaginable Verano cero?*". Y es evidente, al decir "Cero", que adivina esa fuente en la eternidad, fuera del mundo y más allá de la sucesión temporal de los días que se numeran. Sin embargo, la misteriosa voz del Espíritu le responderá indicándole un camino hacia un lugar: un lugar "cercano en espacio y tiempo" que, según veremos, es un lugar eclesial, es decir, un ámbito de intersección y contacto con Dios en comunidad. He aquí su propuesta:

> If you came this way,
> Taking the route you would be likely to take,

From the place you would be likely to come from,
If you came this way in May time, you would find the hedges
White again, in May, with voluptuary sweetness.
It would be the same at the end of the journey,
If you came at night like a broken king,
If you came by day not knowing what you came for,
It would be the same, when you leave the rough road
And turn behind the pig-sty to the dull façade
and the tombstone...
... There are other places
Which also are the world's end, some at the sea jaws,
Or over a dark lake, in a desert or a city-
But this is the nearest, in place and time,
Now and in England.

(Si sigues este camino,
tomando la ruta que más probablemente tomarías
desde donde es más probable que salieras,
si vinieras allí por mayo, encontrarías los setos
blancos otra vez, en mayo, con voluptuosa dulzura.
Lo mismo sería al fin del trayecto,
si vinieras de noche como un rey quebrantado,
si vinieras de día sin saber para qué,
lo mismo sería, al dejar el escabroso camino
y pasar la pocilga hacia la opaca fachada
y el sepulcro...
... Hay otros lugares
que también son el fin del mundo, ya en las fauces del mar,
ya sobre un lago oscuro, en un desierto o una ciudad-
pero éste es el más cercano, en lugar y tiempo,
ahora y en Inglaterra).

(vv. 20-39)

Esta voz que confidencialmente le responde al alma que inquiere sobre la fuente de su asombrosa revivificación, sin duda es una inspiración del Espíritu resonando en su interior. Así despierta su memoria recordando un camino fácil hacia un sitio próximo y conocido y que sin embargo podría ofrecer lo que el poeta buscaba: un encuentro con Dios.

Se trata de *Little Gidding*, actualmente destruído y abandonado según su descripción, pero que fuera una casa de oración en pleno funcionamientos en tiempos del "rey quebrantado" que menciona, hacia el primer tercio del siglo XVII. *Little Gidding* albergaba una comunidad contemplativa, fundada por Nicolás Ferrar, en 1625, que intentaba recrear algo parecido a la vida monástica (que había desaparecido un siglo antes por obra de Henry VIII). En ese momento se daba en Inglaterra un reflorecimiento religioso –de lo que también dan testimonio los llamados "devotional poets": George Herbert, John Donne, Richard Chrashaw, Henry Vaughan–. Algunos de ellos mantuvieron contacto con la comunidad de *Little Gidding*. Pero ésta duró poco pues los presbiterianos escoceses se levantaron en ar-

mas y no sólo destronaron en 1646 a Carlos I (que es el rey aludido, que buscó refugio en *Little Gidding*), sino que también lo decapitaron y dispersaron dicha comunidad religiosa. La casa quedó arruinada, y si bien reconstruyeron sus muros en el siglo XIX, nunca volvió a ser lo que había sido: una casa de oración en comunidad.

Y esto es lo que deseaba Eliot: que volvieran a existir en Inglaterra congregaciones orantes e incluso órdenes religiosas contemplativas[1]. Ahora bien, esto no ha de ser posible sin la intervención del Espíritu Santo, alma de la Iglesia. *Little Gidding*, pequeña "ecclesia", era una manifestación viva y encarnada de la gran Iglesia en la que Él actúa iluminando y encendiendo los corazones. Es en la Iglesia donde se derrama aquella fuente de gracias que es Dios mismo –"el Verano cero"– y allí se produce la confluencia o "intersección" entre la eternidad y el tiempo. Hay que restaurar las comunidades eclesiales para hacer real la promesa de Jesús "Allí donde dos o tres se reúnan en mi nombre, allí Yo estaré en medio de vosotros".

Si el poeta encarece tanto a *Little Gidding*, es porque está convencido de que la experiencia personal de íntimo rejuvenecimiento, que describe al principio, procede misteriosamente de ese lugar eclesial al que ya había ido muchas veces. Y así como los apóstoles en Pentecostés ofrecieron de inmediato la gracia recibida a quienes los rodeaban, así también el poeta espera que su testimonio personal sea aprovechado "ahora y en Inglaterra". La vivificación de las almas muertas por la incredulidad o el agnosticismo, y desoladas por la guerra, no puede venir de planes humanos y políticos. Hay que recibirla de lo alto. La esperanza, entonces, es reencontrar "el camino a *Little Gidding*".

Little Gidding se convierte así en símbolo de restauración espiritual y social en la comunidad eclesial. Ésta es "fin del mundo" en el sentido de que allí acaba el "mundo" en tanto humanidad esclava del pecado y sus consecuencias –divisiones, malentendidos, desesperanzas–. Allí se derrama algo que supera toda expectativa: la gracia que hace despuntar el "Reino de Dios" sobre la tierra.

La voz inspiradora ha aludido a esa gracia insospechada que han de recibir quienes tomen "el camino a Little Gidding"[2]. Y ahora, refiriéndose a éste de una manera simbólica y por ello más universal, va a indicar la disposición de ánimo que se requiere para acceder a la fuente de gracia:

> If you came this way,
> Taking any route, starting anywhere,
> At any time or at any season,
> It would always be the same: you would have to put off

[1] "No puedo concebir una sociedad cristiana sin órdenes religiosas, inclusive órdenes puramente contemplativas, inclusive órdenes con clausura", afirma Eliot en *The Idea of a Christian Society*, una de las conferencias que dio en Corpus Christi College, Cambridge, en 1939, publicadas bajo el título *Christianity and Culture*, New York, Harvest Book, 1940, pág. 48. Y agrega: "El hombre común debería tener la oportunidad de saber que la vida religiosa existe, que se da en lugares apropiados; debería poder reconocer la profesión de quienes dejan el mundo, así como reconoce las profesiones que se practican en éste".

[2] En versos intermedios que no hemos copiado.

Sense and notion. You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where the prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead: the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.
Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

(Si sigues este camino
por cualquier ruta, partiendo de donde sea,
sería siempre igual: tendrías que dejar fuera
sentido y noción. No estás aquí para verificar,
instruirte o satisfacer la curiosidad
o presentar un informe. Para arrodillarte estás aquí
donde fue válida la oración. Y la oración es más
que una secuencia de palabras, más que la ocupación consciente
de la mente orante, o que el sonido de la voz orante.
Y aquello para lo cual los muertos no tuvieron voz cuando vivían
pueden decírtelo ahora, ya muertos: la comunicación
de los muertos es dicha con lengua de fuego más allá del lenguaje de los
[vivos.
Aquí, la intersección del momento intemporal
es Inglaterra y ningún donde. Nunca y siempre.)

(vv.40-55)

Si la voz inspiradora aconseja en primer término dejar de lado "sense and notion", es indudablemente porque desde fines del siglo XVII –y aun antes, desde el nominalismo que apunta en el 1300– el pensamiento inglés se ha apoyado sólo en ellos. Abandonando la metafísica y separándose de la fe, esta opción ha influido también en la religiosidad anglicana. Baste recordar a Okham, y más tarde a Locke, Berkeley, Hume. Por un malentendido respeto a la "omnipotencia" divina, Okham negó las "esencias" y se quedó con nombres o definiciones por una parte, y por otra con meras constataciones empíricas. Siglos después, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Locke propuso dejar de lado las cuestiones metafísicas para atenerse a los datos de los sentidos y a las ideas desde allí construídas. Berkeley sólo se atuvo a ideas o nociones racionales y se encerró en un idealismo total. Hume, por su parte, redujo el campo cognoscitivo a los confines del empirismo, de base sensista. Esta tendencia reductora del pensamiento inglés tuvo como consecuencia también un empobrecimiento espiritual. No sólo se produjo un divorcio total entre las vivencias de fe, nutridas tan sólo en la lectura de la Biblia, y el campo del conocimiento, que exigía afirmarse meramente en los sentidos y en las nociones. El catolicismo tiene por verdad objetiva la Revelación; en cambio, el anglicanismo siguió la tendencia protestante: redujo la fe a creencia subjetiva, lo religioso quedó calificado como mera vivencia individual, relativa. Con ello, se minimizó la importancia de la Igle-

sia: ésta no impartía ya enseñanzas dogmáticas, ni tampoco era ya el "Alma Mater" por medio de cuyos sacramentos vivifica y hace crecer en santidad.

Pero en el siglo XIX hubo una reacción. Contra la tendencia protestante, el Movimiento de Oxford, con Newman y otros teólogos, revalorizó el principio dogmático, así como el sacramental y el de autoridad en la Iglesia, lo que significaba revalorizar la Iglesia –verla nuevamente como Cuerpo Místico animado por el Espíritu Santo– y dejar de lado, en cambio, el liberalismo individualista y autosuficiente con sus exigencias racionalistas y empiristas. Así surgió el "anglocatolicismo" al que, en su momento, iba a adherir el propio Eliot. Y como esta renovación anglocatólica se había apoyado en la visión pro-católica de los teólogos "carolinos" del siglo XVII que influyeron en la comunidad de *Little Gidding*, no es de extrañar que la voz inspiradora recomiende este lugar y sus enseñanzas tradicionalistas: comunión con la Iglesia en oración y obediencia.

Así pues, quien hoy en día se decida a tomar "el camino a *Little Gidding*", deberá renunciar a lo que estaba acostumbrado a hacer: "verificar" como los empiristas, e "instruirse" con nociones como los racionalistas (y ni hablar de móviles más banales, como la curiosidad del turista o el propósito periodístico de conseguir un reportaje). Tomar el camino a *Little Gidding* significa estar dispuesto a arrodillarse y rezar, como lo hacía aquella antigua comunidad cuya oración fué "válida" en la medida en que se dejaba inspirar por el Espíritu Santo pues es Él, al decir de San Pablo, quien "nos enseña a orar supliendo nuestra carencia" y "ora en nosotros con gemidos inenarrables" (Rom.5). Las "lenguas de fuego" aluden justamente al Espíritu Santo que anima esa comunicación con Dios que es la verdadera oración. Y la realiza por ser Espíritu de Amor. El Amor une con Dios y unifica a los creyentes en la comunidad: la comunidad que es la Iglesia. Por eso dice el poeta que el Espíritu Santo nos comunicará también con aquellos que oraron en *Little Gidding*. Han muerto, pero siguen viviendo, ya en el Purgatorio –que es Iglesia Purgante–, ya en el Cielo –que es Iglesia Triunfante–. Así ellos también nos enseñarán cómo rezar a quienes vivimos en la Iglesia Militante de la tierra.

El poeta no sólo subraya al final esta comunicación tan real entre la tierra –concretamente su tierra inglesa– y los ámbitos trascendentes, sino que también dará, en el próximo movimiento, un testimonio de esta comunicación.

II

Ante todo, en tres estrofas (vv.56-79), muestra lo que ve en el momento en que escribe. Son imágenes de muerte. Londres es bombardeada, los aviones escupen fuego; lo que se quema ensombrece el aire con cenizas; la tierra sufre por las destrucciones; la falta de agua o su exceso completan la devastación. Descontrolados, los cuatro elementos creados para contribuir a la vida se vuelven contra ella. Cada estrofa es un cuadro de desolación, rematado con una frase repetida que lo sintetiza: "Ésta es la muerte del aire"; "Ésta es la muerte de la tierra"; "Ésta

es la muerte del agua y del fuego". Al final señala también el descuido de los ritos religiosos que se realizan con estos dos últimos elementos, y entiende que ellos están castigando esa falta:

> Agua y fuego se mofan
> del sacrificio que hemos negado.
> Agua y fuego carcomerán
> los fundamentos que olvidamos
> del santuario y del coro (vv.73-76).

Esta situación plantearía la disyuntiva: o bien sufrir sin sentido y sin esperanza –lo cual sería como un infierno en vida–, o bien aceptar el sufrimiento como un purgatorio en vida. Y justamente a este panorama de muerte sin esperanza, alguien se allegará, procedente del Purgatorio, para sugerir la segunda alternativa. Aportará un sentido trascendente, y por lo tanto una esperanza. Esta comunicación tendrá lugar en una suerte de visión.

Para describirla, el poeta cambia el ritmo estrófico y adopta el terceto, además de recrear la atmósfera visionaria de la *Divina Comedia*, en la cual indudablemente se ha inspirado:

> In the incertain hour before the morning
> Near the ending of interminable night
> At the recurrent end of the unending
> After the dark dove with the flickering tongue
> Had passed below the horizon of his homing
> While the dead leaves still rattled on like tin
> Over the asphalt where no other sound was
> Between three districts whence the smoke arose
> I met one walking, loietered and hurried
> As if blown towards me like the metal leaves
> Before the urban dawn wind unresisting.
> And as I fixed upon the down-turned face
> That pointed scrutiny with which we challenge
> The firs-met stranger in the waning dusk
> I caught the sudden look of some dead master
> Whom I had known, forgotten, half recalled
> Both one and many; in the brown baked features
> The eyes of a familiar compound ghost
> Both intimate and unidentifiable.
> So I assumed a double part, and cried
> And heard another's voice cry: 'What! Are *you* here?'
> Although we were not. I was still the same,
> Knowing myself yet being someone other-
> And he a face still forming; yet the words sufficed
> To compel the recognition they preceded.
> And so, compliant to the common wind,
> Too strange to each other for misunderstanding,
> In concord at this intersection time

Of meeting nowhere, no before and after,
We trod the paviment in a dead patrol.

(En la hora incierta que precede a la mañana
hacia el fin de una noche interminable
en el fin recurrente de lo que no tiene fin
después que el oscuro palomo de chispeante lengua
hubo cruzado el horizonte en su retorno
mientras las hojas muertas aún resonaban como lata
sobre el asfalto en que no había otro sonido
encontré a un caminante que vagaba apurado
como empujado hacia mí cual las hojas metálicas
dócil al viento de la aurora urbana.
Y cuando fijé sobre su rostro inclinado
ese penetrante examen con el cual desafiamos
al primer extraño percibido en la penumbra
capté la súbita mirada de algún maestro muerto
al que yo conociera, olvidara, recordara a medias
a la vez uno y muchos; en los tostados rasgos
los ojos de un espectro compuesto y familiar
a la vez íntimo e inidentificable.
Asumí entonces un doble rol, y grité
y oí otra voz gritando: '¡Qué! ¡Estás *tú* aquí?'
aunque no estábamos. Yo era aún el mismo,
autoconsciente aunque siendo otro-
y él un rostro aún en formación; pero bastó lo dicho
para reforzar el previo reconocimiento.
Y así, dóciles al viento común,
demasiado extraños entre sí como para no entendernos,
concordes en ese momento de intersección
de encuentro en ningún lado, sin antes ni después,
anduvimos por el pavimento en una ronda muerta.

(vv.78-107)

Por de pronto llama la atención la mención del viento, del viento común al cual son "dóciles" los dos. Indudablemente es una nueva alusión a la acción del Espíritu que "sopla donde quiere, aunque no sabes de dónde viene ni adónde va" (Jn.3,8). Es su intervención la que hace posible el inusual encuentro y la comunicación entre dos mundos.

En su descripción, el poeta pasa insensiblemente de lo conocido a lo desconocido, de lo vulgar a lo misterioso. Al principio, ha descripto el lugar y el momento concretos: una calle londinense en la penumbra previa al alba, al retirarse el último avión, tras una de esas interminables noches de bombardeo que se vienen repitiendo. La expresión "en el fin recurrente de lo que no tiene fin" da a entender que Londres se asemeja al infierno, donde los padecimientos son interminables, eternos, y sin sentido. Pero luego, a la par que todo se vuelve indefinido e inasible, el espíritu se le aparece para revelarle otra realidad detrás de las apariencias y para decirle que los padecimientos presentes podrían ser aprovechados

para purificar el alma. En este caso, la vivencia ya no sería infernal, sino "purgatorial": semejante a la del ámbito de donde viene él, el Purgatorio. Al respecto, este espíritu se dirá "inquieto y peregrino" –pues el Purgatorio es ámbito de tránsito y cambio, a diferencia del infierno– y afirmará que el encuentro entre ambos se da "entre dos mundos que se han vuelto bastante parecidos". Y en la misteriosa visión, este espíritu se le presenta como un "compuesto" de poetas –"uno y muchos"– y hará como los varios poetas con que se topó Dante en el Purgatorio (Estacio, Arnould Daniel, etc): relaciona este oficio poético con el sentido trascendente de la vida:

'But, as the passage now presents no hindrance
To the spirit unappeased and peregrine
Between two worlds become much like each other,
...
Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort...'

(Mas, como el pasaje ahora no presenta obstáculo
al espíritu inquieto y peregrino
entre dos mundos que se han vuelto bastante parecidos,
...
puesto que nos dedicábamos al lenguaje, y él nos impelía
a purificar el dialecto de la tribu
y a urgir la mente a recordar y a prever,
permíteme revelar los dones reservados al cabo
para coronar tu esfuerzo de toda una vida...'

(vv.120-130)

El espíritu parte de la vocación poética para llegar a la vocación sobrenatural. Mencionar que el poeta está llamado a "purificar" el lenguaje y, más aun, a penetrar con su mente en el pasado y el futuro (en cuanto vate), es introducción oportuna para recordarle a su interlocutor su más alto llamado a la perfección y a la trascendencia, e invitarlo a purificar su alma para poder alcanzarlo. Ésta es, en verdad, la meta que habrá de "coronar su esfuerzo de toda una vida". Y, poniéndole ante los ojos el momento agónico del tránsito, lo confortará enumerando los "dones" que le serán concedidos para alcanzar aquel fin:

'Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort.
First, the cold friction of expiring sense
Without enchantment, offering no promise
But bitter tastelessness of shadow fruit
As body and soul begin to fall asunder.
Second, the conscious impotence of rage
At human folly, and the laceration
Of laughter at what ceases to amuse.
And last, the rending pain of re-enactment

Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done for others's harm
Which once you took for exercise of virtue.
Then fool's approval stings, and honour stains'.

('Permíteme revelar los dones reservados al anciano
para coronar tu esfuerzo de toda una vida.
Primero, el frío roce del sentido que expira
desencantado, sin ofrecer más promesa
que amarga insipidez de fruto umbrío
al empezar a separarse cuerpo y alma.
Segundo, la consciente impotencia de la rabia
ante la humana locura, y la laceración
de la risa ante lo que deja de divertirte.
Y finalmente, la pena desgarradora de reactuar
todo lo que has hecho y has sido; la vergüenza
por motivos tarde revelados, y la conciencia
de cosas mal hechas y hechas para dañar a otros
que una vez tomaste por ejercicio de virtud.
Entonces hiere la aprobación de los necios, y el honor mancha')[3].
(vv. 129-143)

Todo ello ocurre en el momento previo a la muerte, y realmente son dones sin los cuales el alma no podría alcanzar el completo arrepentimiento final. Y cuando todo aparezca soso a los sentidos, cuando se agudice en cambio la conciencia y ésta discierna los pecados cometidos, y vea su actual impotencia para corregirlos, entonces el alma deseará y agradecerá el último don: poder pasar a las penitencias del Purgatorio para completar su purificación. El Purgatorio es, en efecto, un ámbito en el que Dios ofrece al alma disgustada por sus pecados un tiempo suplementario de expiación para descargarse totalmente de ellos. El poeta Estacio le expresa a Dante que allí se le ha concedido "amar la pena como amó el pecado" (*Purg*.XXI, 66); y aquí este poeta dice: 'From wrong to wrong the exasperated spirit /Proceeds, unless restored by that refining fire / Where you must move in measure, like a dancer'. '(De error en error avanza el exasperado espíritu / hasta ser restaurado por ese fuego que refina / en el que has de moverte con medida, como un bailarín' (vv.144-146).

Lo recientemente descripto es una síntesis del *Purgatorio* de Dante, en el cual hay siete cornisas o etapas de purificación para cada uno de los siete pecados capitales. La palabra "Purgatorio" viene del griego "*pur*", que significa "fuego" y allí realmente el amor de Dios actúa como un fuego que va quemando esa suciedad pecaminosa que se le ha pegado al alma y saca a luz toda la bondad y capacidad que hay en ella para ejercitar las virtudes. A ello se refiere el movimiento con "medida", tal como es la danza. Las virtudes son, en efecto, hábitos de justa medida en el obrar, que se van afirmando por la práctica (contrarrestando el movimiento inmo-

[3] Cabe notar lo que esta descripción puede deberle a Jonn Henry Newman en su extraordinario poema-oratorio *The Dream of Gerontius*.

derado de los vicios) y llegando a constituir una segunda naturaleza. El símil del "bailarín" ayuda a comprenderlo: éste se ejercita en los pasos y ritmos "medidos" de la danza hasta convertirlos en hábitos; sólo así llegará a ser un "virtuoso" de la danza y podrá danzar con entera libertad y gozo. En el Purgatorio, por influjo del fuego refinador del amor divino, las buenas aptitudes del alma son remodelas y convertidas en virtudes, con lo cual el alma quedará al fin dueña de sí misma: plenamente libre para amar a Dios y gozarlo en el Cielo.

III

Tras esta revelación la visión se ha esfumado, pero el poeta se queda meditando, en la línea de lo que ella le ha sugerido, sobre los "amores" y su "purificación" o "renovación":

There are three conditions which often look alike
Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
Attachement to self and to things and to persons, detachment
From self and from things and from persons; and, growing between them, indifference
Which resembles the others as death resembles life,
Being between two lives –unflowering, between
The live and the dead nettle. This is the use of the memory:
For liberation –not less of love but expanding
Of love beyond desire, and so liberation
From the future as well as the past. Thus, love of a country
Begins as attachment to our own field of action
And comes to find that action of little importance
Though never indifferent. History may be servitude,
History may be freedom. See, now they vanish,
The faces and places, with the self which, as it could, loved them,
To become renewed, transfigured, in another pattern

(Hay tres estados que a menudo parecen semejantes
aunque difieren por completo, y brotan en el mismo seto:
el apego a sí mismo y a las cosas y a las personas; el desapego
de sí mismo, de las cosas y de las personas; y creciendo entre ellos, la indiferencia
que se les parece como la muerte se parece a la vida,
se halla entre dos vidas –sin florecer, entre
la ortiga viva y la muerta. Para esto sirve la memoria:
para la liberación –no menos amor sino expansión
del amor más allá del deseo, y así liberación
tanto del futuro como del pasado. Así el amor a la patria
empieza como apego a nuestro propio campo de acción
y llega a descubrir que esta acción es de poca importancia
aunque nunca indiferente. La historia puede ser servidumbre,
la historia puede ser libertad. Ved, ahora se desvanecen
los rostros y lugares, junto con el yo que, como pudo, los amó,
para renovarse, transfigurarse, en otra norma).

(vv. 150-165)

El poeta empezó distinguiendo tres estados o situaciones. El "apego" es un amor viciado del que hay que librarse para poder amar de veras. Pero conviene distinguir el desapego liberador de la indiferencia, o falta de amor, absolutamente estéril. En cambio, el apego es la fase inicial del amor: una fase imperfecta, en que uno ama egoístamente pero que, aun así, contiene en estado latente algo que puede luego salir a flote, en la medida en que sea depurado. Viene bien la memoria para recordar que así han sido al principio todos nuestros amores, por ejemplo el amor a la patria, aquí mencionado. Sobre esta base imperfecta, mediante el desapego, florecerá el verdadero amor. Diremos de paso que esta teoría de la purificación del amor se parece a la doctrina de San Bernardo, que habla de "rectificación del amor". Por el desapego, que es renuncia al egoísmo, se rectifican los amores y, según el santo, se llega a amar "castamente", es decir, con pureza de corazón. Con este amor decantado y purificado, renovado y transfigurado, y supremamente libre, se recuperan ciertamente las cosas y seres queridos, y aun nuestro propio yo, en su esencia real y más íntima.

Toda la cuestión estriba entonces en liberarse del egoísmo desconsiderado y de la concupiscencia posesiva, que constituyen justamente el núcleo del pecado. Pero esta liberación es un don divino. Eliot dirige la mirada a la historia porque en ella se hacen patentes las dos formas de amar: la esclava y la libre; y porque Dios obra en la historia con un "plan" o "norma" de amor: arreglar finalmente todo lo que ha arruinado y desfigurado el pecado de los hombres y remodelarlo de acuerdo con la buena "norma" de amar. Es lo que declara a continuación: "Sin is Behovely, but / All shall be well, and / All manner of thing shall be well". ("El pecado es necesario. Pero / todo ha de estar bien, y / todas las cosas han de estar bien") (vv.166-168).

Puesto que Eliot se estaba dirigiendo primariamente a sus sufrientes compatriotas ingleses, ha dado este mensaje de esperanza tomándolo casi literalmente de una obra de su propio legado espritual: las *Revelations of Divine Love*, de Julian of Norwich, mística inglesa del siglo IV (nacida en 1342). Cabe pues citarla y recordar cuándo, a quién y por quién fue dicha. En la 13° "revelación", hay un diálogo entre la mística y Jesús, en que ella le expresa su ansia de Dios y se queja del pecado que la demora para llegar a Él. Y es Jesús quien le afirma: "Sin was necessary –but it is all going to be all right, / it is all going to be all right, / everything is going to be all right". (Notwich, [1966]: 103) (El pecado fue necesario -pero todo se encamina a estar muy bien, / todo va a estar muy bien, / todas las cosas han de llegar a estar muy bien).

Además, Jesús agrega que el pecado no tiene substancia ni subsistencia. Accidente por carencia, resulta como un hueco o herida en el ser, sólo percibido por la pena que nos causa al dañarlo y menguar nuestras capacidades. A la mística, que se quejaba de esta "pena", Jesús le dice que la pena dura sólo "un poco", y que sirve pues nos "purga", nos hace conocer nuestra imperfección y nos hace acudir a la misericordia de Dios, quien nos dará su gracia curativa y restauradora. Y como para que no quede duda alguna, le repite:

> It is true that sin is the cause of pain;
> but it is all going to be all right,

it is all going to be all right,
everything is going to be all right.
(Norwich, [1966]: 104)

La misma liturgia expresa este plan de Dios. En el cántico del *Exultet*, de la Vigilia Pascual, canta con gozo: "¡Oh feliz culpa, /y en verdad necesaria,/ que nos mereció tal Salvador!". Y el libro de la Nueva Alianza asegura, por boca de San Pablo: "Allí donde abundó el pecado, sobreabundó la gracia" (Rom.5,26). La "necesidad" del pecado estribaría, pues, en que, una vez cometido, Dios lo volvió "útil" para su plan salvífico: al causar "penas", estimula el deseo de ser curado y hace apreciar tanto más al Redentor.

La cita de Julian of Norwich se inserta perfectamente en el contexto de *Little Gidding*. Esa comunidad del siglo XVII apreció mucho su libro de las *Revelaciones*, ya que los alentaba en aquella época de guerras civiles. No es de extrañar que Eliot la proponga a su vez a sus compatriotas para que, recordando aquel pasado –con sus muertos–, lo relacionen con la guerra actual –y los que están muriendo–, mirándolo todo a la luz del plan divino:

If I think, again, of this place,
And of people...
United in the strife which divided them;
If I think of a king at nightfall,
Of three men, or more, on the scaffold
And a few who died forgotten
In other places, here and abroad,
And one who died blind and quiet
Why should we celebrate
These dead men more than the dying?
It is not to ring the bell backward
....
We cannot revive old factions
.....
These men, and those who opposed them
And those whom they opposed
Accepted the constitution of silence
And are folded in a single party.
Whatever we inherit from the fortunate
We have taken from the defeated
What they had to leave us -a symbol:
A symbol perfected in death.
And all shall be well and
All manner of thing shall be well
By the purification of the motive
In the ground of our beseeching.

(Si de nuevo pienso en este lugar
y en personas
unidas en la lucha que las dividía;
si pienso en un rey al caer la noche,

en tres o más hombres en el cadalso
y en algunos que murieron olvidados
en otros sitios, aquí y en el extranjero,
y en uno que murió ciego y sereno,
¿por qué habremos de honrar más a esos muertos
que a los que están muriendo?
No es para tocar retrospectivamente las campanas
....
No podemos revivir viejas facciones
.....
Estos hombres, y quienes se les oponían
y aquellos a los que se opusieron
aceptan la constitución del silencio
y están reunidos en un solo convite.
Cuanto heredamos de los afortunados
lo hemos tomado de los derrotados
lo que tenían para dejarnos -un símbolo:
un símbolo perfeccionado en la muerte.
Y todo ha de estar bien y
todas las cosas han de estar bien
mediante la purificación del motivo
en la base de nuestra súplica).

(vv. 169-199)

Ciertamente, el poeta está intentando "purificar" la memoria histórica, así como trascender las apariencias apuntando el "revés de la trama", el plan divino y el sentido último de los acontecimientos. Para comprender mejor sus alusiones al pasado, cabe recordar que, tras el cisma del siglo XVI –que separó a los ingleses de la Iglesia católica e impuso el anglicanismo como Iglesia de estado–, Inglaterra tuvo que afrontar en el siglo XVI otra división: la de anglicanos y puritanos. En Escocia, por la predicación de John Knox, influido por el calvinismo, surgieron los presbiterianos o puritanos, así llamados por propiciar una "pureza" religiosa que ellos querían más centrada en el culto interior que en el externo. Para ellos, el ritual anglicano y su jerarquía de obispos constituían restos de catolicismo que se debía extirpar. Y esta intolerancia a la Iglesia oficial se complicó en el siglo XVII con motivos políticos. Cuando el rey Carlos I (1625-1649) exigió ciertas tierras escocesas que le correspondían, algunos nobles terratenientes lo enfrentaron y también pusieron en cuestión el anglicanismo del cual él era cabeza. La disidencia religiosa se convirtió entonces en rebelión política. El escocés Cromwell logró convocar a un Parlamento en el cual la mayoría desconoció la autoridad real, y luego estalló la guerra civil. Fue durante su transcurso que Carlos I fue a orar a *Little Gidding* y allí volvió –"al caer la noche"– tras ser derrotado. Apresado por los vencedores, fue decapitado junto con otros que le eran fieles. Eliot los recuerda, y recuerda asimismo a los muertos del otro bando, y también a Milton, el "poeta ciego", y las muchas muertes que causó la invasión inglesa a la católica Irlanda. Al asociarlos con los que estaban muriendo en la II Guerra Mundial, los reúne a todos en un mismo homenaje y una misma plegaria.

Esto corrresponde al significado de *Little Gidding*. Más allá de las facciones, *Little Gidding* –favorable a los derrotados– era un lugar de oración, y ha quedado como un símbolo para los ingleses contemporáneos, herederos de los vencedores. Como símbolo, *Little Gidding* pide purificar la mirada histórica: no insistir en las disputas del pasado, sino acallarlas y respetar a todos los muertos ya que ellos "están reunidos en un solo convite". El poeta alude así al Cielo, y esta alusión resulta más nítida si, en lugar de "reunidos", traducimos "infoliados", pues "folded" remite a la Rosa del *Paraíso* de Dante. Esta Rosa reúne en sus innumerables pétalos a los bienaventurados que abrevan del manjar divino.

Puesto que el plan de Dios es transfigurar la historia en esta unidad última, el poeta repite la cita de Julian of Norwich –que "todo estará bien"–, pero agregando que esta perfecta unidad del Cielo requiere de una previa purificación.

IV

Esta purificación –que ya empieza en la tierra y se completa en el Purgatorio– es principalmente obra del Espíritu Santo o Espíritu de Amor. De allí que el poeta lo describa en su cuarto movimiento bajo forma de paloma que aporta llamas de fuego, llamas purificadoras que provienen de Su amor:

The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and errorr.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre-
To be redeemed from fire by fire.

Who then devised the torment? Love.
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove.
We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire.

(La paloma al descender quiebra el aire
con llama de incandescente terror
y sus lenguas declaran que es
la absolución del pecado y del error.
La única esperanza, o si no desesperanza,
Está en la elección de una u otra pira-
Para ser redimido del fuego por el fuego.

¿Quién, pues, ideó el tormento? Amor.
Amor es el extraño Nombre
detrás de las manos que tejieron

el intolerable horno de llama
que el poder humano no puede derogar.
Sólo vivimos, sólo gemimos
por un fuego u otro fuego consumidos).
(vv.200-213)

Esto es una explicación teológica sobre la acción del Espíritu de Amor, cuyo símbolo tradicional es la Paloma. La imagen de su descenso hace pensar en la del aterrador avión lanza-bombas del tercer movimiento, pero por contraste: aquella "oscura paloma" era maligna, y ésta en cambio es benéfica; mientras la primera traía fuego de muerte, ésta trae fuego de vida. Para comprender el significado de la imagen hay que volver a recordar la escena relatada en los *Hechos de los Apóstoles*: el Espíritu Santo hace descender sobre ellos lenguas de fuego para comunicarles su ardor y así anunciar a todos los hombres, en sus diferentes lenguas, la buena noticia de que han sido liberados por Jesucristo del pecado y del error que los arrastraban a la muerte eterna, al infierno. Gracias al Redentor, recobramos la esperanza y la libertad que habíamos perdido por el pecado. Una vez perdonados, hemos de usar nuestra libertad para elegir bien. Si la alternativa es entre el fuego purificador o el fuego de condenación, entre la pira del Purgatorio o la pira del Infierno, no cabe duda de que es preferible la primera. Mientras una nos haría gemir inútilmente, mediante la otra viviremos plenamente. Para este fin la inventó Dios, quien sólo quiere nuestro bien puesto que "es Amor" (Jn.1,1).

V

Tras este breve rondó teológico –indispensable para captar a fondo el sentido purificador del dolor–, arranca el quinto y último movimiento. Su tema es el "fin": el "fin último" de la vida humana. Y como además es el final del poema, retoma temas de todos los cuartetos para llevarlos, como en pasos sucesivos, hacia su conclusión y coronamiento en dicho fin: "What we call the beginning is often the end / And to make and end is to make a beginning. / The end is where we start from". ("Lo que llamamos el principio es con frecuencia el fin / y finalizar es empezar. / El fin es de dónde partimos".) (vv.214-216).

Estos tres primeros versos plantean la cuestión. En primer lugar, la relación entre "terminar" y "empezar" –desarrollada especialmente en el segundo cuarteto, y también en el cuarto– tiene que ver con la "conversión". "Empezar" es "terminar con algo": el hombre viejo ha de morir para que nazca el "hombre nuevo"; ha de acabarse con el pecado, purgándolo, para que florezca la virtud; debe dejarse atrás el apego egoísta para comenzar a amar bien... En cuanto al "fin", el último fin del hombre, está fijado desde el principio, por nuestro origen. "Home is where we start from", decía en un verso paralelo de *East Coker* (V, 192). El "hogar" es el "origen", y nuestro origen es Dios. Dios, al crearnos, fija nuestro fin, y así partimos con una orientación, una vocación, un llamado, una meta, un destino. Nuestra realización o no realización en la vida depende de dirigirnos o no hacia este fin que está fijado al principio.

Eliot va a reflexionar sobre la base de estas aseveraciones, primero aplicándolas al quehacer poético y luego al obrar humano ya que ambos están íntimamente imbricados en su vida, y probablemente porque el primero se le aparece como un dato inmediato o un ejemplo que hará captar mejor la segunda actividad.

¿Qué ocurre pues con un poema? ¿Cómo se hace?

> The end is where we start from. And every phrase
> And sentence that is right (where every word is at home,
> Taking its place to support the others,
> The word neither diffident nor ostentatious,
> An easy commerce of the old and the new,
> The common word exact without vulgarity,
> The formal word precise but not pedantic,
> The complete consort dancing together)
> Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
> Every poem an epitaph.
>
> (El fin es de dónde partimos. Y cada frase
> y oración correcta (donde cada palabra está asentada
> ocupando su puesto para sostener a las otras,
> la palabra ni tímida ni ostentosa,
> un fácil intercambio entre lo viejo y lo nuevo,
> la palabra común exacta sin vulgaridad,
> la palabra formal precisa pero no pedante,
> el perfecto asociado danzando en compañía)
> cada frase y cada oración es un fin y un comienzo,
> todo poema es un epitafio).
>
> (vv.216-225)

Cada poema refleja una idea o visión del poeta. El poeta concibe y luego da a luz este ente ideal que está en su mente en el origen, y puesto que plasmarlo es al mismo tiempo su fin, éste fija la dirección y el orden de la composición. Según ello se juzga la corrección de cada frase y de cada oración, y dentro de ellas se ajustan las palabras, cada una apropiada y danzando acordadamente con las demás. Así, cada frase y oración cumple su fin dentro del conjunto, un fin intermedio que, una vez cumplido, da pie a las que siguen, hasta el final. El poema logrado, el que cumple el fin proyectado, puede ser comparado con un epitafio –que resume el sentido de toda una vida–.

Desde esta comparación, va de suyo pasar al obrar humano, que también se orienta por su sentido o fin. Por eso la aserción primera –"El fin es de donde partimos"– vale de nuevo en este ámbito[4]:

> And any action
> Is a step to the block, the fire, down the sea's throat
> Or to an illegible stone: and that is where we start.

[4] El poeta lo marca haciendo arrancar esta parte a mitad del verso, a la misma altura del comienzo de la anterior.

We die with the dying:
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.
The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration. A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments. So, while the light fails
On a winter's afternoon, in a secluded chapel
History is now and England.

(Y cada acción
es un paso hacia el leño, el fuego, hacia la garganta del mar
o hacia una ilegible piedra: y allí es donde partimos.
Morimos con los que están muriendo:
mirad, ellos parten, y nosotros vamos con ellos.
Hemos nacido con los muertos:
mirad, ellos vuelven, y nos traen consigo.
El momento de la rosa y el momento del tejo
son de igual duración. Un pueblo sin historia
no está redimido del tiempo, pues la historia es una trama
de momentos intemporales. Así, mientras la luz decae
sobre una tarde de invierno, en una capilla retirada
la historia es ahora e Inglaterra).

(vv. 225-238)

En el ámbito de la vida, del obrar humano, puede afirmarse a primera vista que cada acción es un paso en dirección a la muerte; pero como en realidad ella no es nuestro último fin, sino el paso a otra vida, es hacia esta otra vida a la que debiéramos orientar nuestras acciones. Y si el poeta nos insta a mirar a los que están muriendo para recordarnos que moriremos, en seguida nos invita a mirar a los ya muertos para asegurarnos que viven y que nosotros, como ellos, naceremos a esa vida. La muerte es sólo un pasaje: del tiempo a la eternidad. Y de este pasaje ya tenemos atisbos en esta vida. ¿Acaso no fue un atisbo de ello la experiencia del "jardín de rosas" del primer cuarteto?[5]. Si en ese momento se dio un pasaje y una vislumbre de lo eterno, cabe esperar que suceda algo semejante en el momento de la muerte –aquí aludida con la imagen del "tejo" (árbol que se planta junto a la tumba)–. La experiencia del "jardín de rosas" le resultó ejemplar al poeta porque le abrió una perspectiva, le mostró un panorama trascendente –el origen divino de donde provenimos– y así le indicó su fin. Y como es Dios quien nos llama a este fin, nuestra vida es en realidad una vocación: la vocación es el llamado a colaborar con el plan divino. Del mismo modo que en el poema todas las frases y las palabras concurren a plasmar la idea original del poeta, así todas nuestras acciones debieran regirse según el plan de Dios. Cada acción debería tender a la meta que es la Vida eterna.

[5] Cfr. *Burnt Norton* I,1.

Y también la historia debiera vivirse y leerse según el plan divino: no sólo quedándose en lo superficial (fechas, batallas y sucesos sociales, económicos, políticos), sino rescatando la "trama" que Dios urde y va tejiendo con las acciones de quienes coadyuvaron y coadyuvan en su proyecto salvífico en orden a la bienaventuranza celestial. Ésta es la historia que vale y perdurará en el Cielo. "La historia es una trama de momentos intemporales" en cuanto cada uno de ellos ha sido aprovechado bien: como un "paso" de lo temporal a lo eterno. El "ahora" que se vive en Inglaterra, vivido así, forma parte de esa historia esencial. La referencia a la "capilla" alude sin duda a *Little Gidding*, donde se ha vivido así y se enseña a vivir hoy así: atendiendo "al diseño del Amor" –que es Dios– y escuchando "la Voz de su Llamado".

En verdad esta Voz sigue llamándonos a captar su "plan" y colaborar con él. Cabe pues penetrar más y más en su sentido:

With the drawing of this Love and the voice of this Calling

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
Through the unknown, rememberd gate
When the last of earth left to discover
Is that which was the beginning;
At the source of the longest river
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness
Between two waves of the sea.
Quick, now, here, now, always-
A condition of complete simplicity
(Costing not less than everything)...

(Con el diseño de ese Amor y la voz de ese Llamado

no cesaremos de explorar
y el fin de toda nuestra exploración
será llegar a donde partimos
y conocer el lugar por vez primera.
A través de la ignota, recordada puerta
cuando lo último en la tierra por descubrir
sea lo que fue el principio;
en la fuente del larguísimo río
la voz de la oculta catarata
y los niños en el manzano
desconocidos, por no mirados
pero oídos, semioídos, en la quietud
entre dos olas del mar.
Pronto ahora, aquí, ahora, siempre-

un estado de completa sencillez
(que cuesta no menos que todo...)
(vv. 239-254)

El poeta propone una investigación a fondo, un auténtico buceo. Para alcanzar el sentido y el fin de la vida y de la historia hay que llegar a su origen: el corazón del Dios que nos ha creado y redimido para que volvamos a Él y lo gocemos en nítida visión. Para ello nos van preparando esos momentos contemplativos, como los descriptos a lo largo de los *Cuatro Cuartetos*. Eliot menciona en especial el primero (el del jardín de rosas) con la intención de que, recordando a los niños que allí le animaron a contemplar, nos volvamos como ellos: puros, sencillos y humildes. Sólo estas condiciones (de las que ha hablado a lo largo del poema) nos harán aptos para descubrir a lo largo de la vida las vislumbres divinas que anticipan la plena visión del Cielo.

Sólo así empezaremos a entender lo que Jesús le prometió a Julian of Norwich. Y repitiendo esta promesa, para terminar, el poeta nos hace atisbar su realización poniéndonos ante los ojos una síntesis de la visión de Dante en el Empíreo:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.

(Y todo ha de estar bien
y todas las cosas han de estar bien
cuando las lenguas de llama se enlacen
al coronado nudo de fuego
y sean uno el fuego y la rosa).
(vv.255-260)

Este final es casi una revelación. El poeta descorre el velo y, como asomándose a la eternidad bienaventurada, nos hace entrever el encuentro con Dios Trino. Tras enunciar por tercera vez la promesa a la mística, presenta y une dos imágenes: un nudo coronado de fuego, y una rosa. Ese nudo, que podría ser el nudo de tres cabos que usan los marineros, simboliza al Dios Trino. Está coronado, por ser Rey, y es de fuego, porque Dios es Amor. Es Amor en Sí: tres Personas que se aman y arden en mutuo amor. Y es amor que se dona a los hombres que lo aman. Ya purificados por las llamas del purgatorio, son en el Cielo lenguas de pura llama de amor. La caridad es su modo de vida: aman a Dios y se aman entre sí. Están unidos, infoliados en una rosa de infinitos pétalos. Ésta es la imagen de Dante para describir la "Ciudad Celestial", o la "Esposa". Y puesto que Dios es el "Esposo", la une a Sí en perfecto abrazo de amor. El "fin" del poema muestra pues el "fin" de la historia: esta consumación de Amor en eterna entrega y felicidad.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

ACKROYD, Peter, [1984], *T. S. Eliot*, London, Abacus.

ALIGHIERI, Dante, [1984], *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.

BELLOC, Hillaire, [1980], *Historia de Inglaterra*, Buenos Aires, ed.Dictio.

BIBLIA

CRUZ, San Juan de la, [1943], *Obras Completas*, Burgos, Tipografía de "El Monte Carmelo".

ELIOT, T. S., [1963], "Four Quartets", en *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber and Faber.

—, [1959], *Sobre la Poesía y los Poetas*, Buenos Aires, Sur.

—, [1967], *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza Editorial.

—, [1949], *Christianity and Culture*, New York, Harcourt, Brace & World.

HERACLITO, Diels Fragmentos.

KENNER, Hugh, [1959], *The invisible poet T. S. Eliot*, Cambridge, University Press.

NEWMAN, John Henry, [1977], *Apologia pro vita sua*, Madrid, BAC.

— s/f, *The Dream of Gerontius*, London, Burn & Oats.

NORWICH, Julian of, [1966], *Revelations of Divine Love*, Bungay, Suffolk, Penguin Boooks.

EL PLACER DE LA CAUTIVA: UNA LECTURA HERMENÉUTICA

DOLORES DE ELIZALDE
Universidad Austral

RESUMEN

El siguiente trabajo desarrolla el análisis e interpretación de la nouvelle *El placer de la cautiva* del escritor argentino Leopoldo Brizuela, desde un enfoque hermenéutico. A partir del análisis de las categorías actanciales, la transtextualidad y la semiosis, se reconstruye el universo metafísico y mítico de la obra, y se semantizan los símbolos del mal, articulados con los textos míticos trágicos y adánicos: la mancha, la ambulación sin sentido y el cautiverio, encadenados en una sucesión no causal. Finalmente, se analiza la superposición de la visión que despliega el texto con otras miradas y otros relatos referidos a la irrenconciliabilidad de los opuestos que levanta a hermano contra hermano, cultura contra cultura, imbricados con la problemática del mal y la imposibilidad.

Palabras clave: placer - cautiverio - brizuela - hermenéutica - imposibilidad

ABSTRACT

The following paper presents the analysis and interpretation of argentine writer Leopoldo Brizuela´s short novel *El placer de la cautiva,* from an hermeneutical perspective. Starting with the analysis of the actantial categories, the transtextuality and the semiotic dimension of the text, the metaphysical and mythic universe of the novel is reconstructed in articulation with the resignification of the symbols of evil as they appear in the tragic and adanic myths: the spot, the captivity, the senseless ambulation, interrelated in a non-casual succession.

The analysis finally ends up superposing the vision of the text over other perspectives and narratives referred to the irreconciability of the opposites that bring brother against brother, culture against culture, related to the problem of evil and impossibility.

Key words: captivity - pleasure - brizuela - hermeneutic - impossibility

1. En el siguiente trabajo me propongo aplicar el método hermenéutico al análisis de una *nouvelle*, *El placer de la cautiva*, del escritor argentino Leopoldo Brizuela (1963). En efecto, dicho texto se presta a una profunda actividad

interpretativa, pues a pesar de su corta extensión y sus escasas pretensiones[1], presenta numerosos vínculos con otros textos, autores y géneros, y desarrolla un sustrato mítico y simbólico que resignifica la problemática de la relación indio/blanco en Latinoamérica.

Aunque las costumbres apropiativas tuvieron un amplio desarrollo tanto entre blancos como entre indios, la fijación literaria del mito de la cautiva se realiza sobre una mujer blanca, Lucía Miranda. El episodio ficcional está insertado por primera vez en una crónica de Ruy Díaz de Guzmán, conocida como *La Argentina manuscrita*, que apareció en 1612. El relato en cuestión narra la historia de la esposa del conquistador español Sebastián Hurtado, también un personaje de ficción, secuestrada por el cacique Mangoré. La muerte de Lucía en la hoguera establece la filiación del mito con el universo cultural cristiano occidental: la cautiva es blanca y mártir. Como sostiene Cristina Iglesia: "*el mito invierte los términos estructurantes de la situación de la conquista. Cuando dice con su propia retórica que el indio es el que viola (...); que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio el usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización del todo el complejo sistema ideológico de la conquista*" (Iglesia, 1993: 591). Simultáneamente, "*la cautiva blanca crece y se expande sobre la abrumadora realidad de la cautiva india*".

2. Puesto que *El placer de la cautiva* se dispara en diversas direcciones, el método hermenéutico resulta el más apropiado para analizarlo. La finalidad de la hermenéutica no es hacer juicios formales, sino tomar un texto y, sin buscar una doctrina intelectual, internarse en el sentimiento vital del autor, y en la vitalidad del propio texto. La interpretación del mismo se produce dentro de, a partir de y por medio del círculo hermenéuntico[2]: en la primera instancia de este proceso se consideran pues diversos métodos descriptivos, sin negar los aportes

[1] *El placer de la cautiva* fue editado en el 2000 por Temas, con una tirada de pocos ejemplares. Posteriormente, Brizuela la incluyó en *Los que llegamos más lejos*, colección de relatos breves y no tan breves en torno a la figura de Ceferino Namuncurá, hijo de la protagonista niña-mujer de *El placer de la cautiva*, Rosario Burgos, y del cacique Namuncurá, que en dicho texto es el indio que la persigue.

[2] El concepto de círculo hermenéutico es complejo. En el desarrollo de la hermenéutica como método hay por lo menos tres etapas: Schleiermacher, quien formula la teoría del círculo hermenéutico y para quien los componentes del mismo son las partes y el todo, el movimiento se da en los dos sentidos: del todo a las partes y de las partes al todo. Dicho movimiento produce una profundización de la comprensión hermenéutica. El segundo aporte lo hace Heidegger para quien un nuevo movimiento circular se da entre la situación existencial del hermeneuta, que implica una precomprensión y una serie de presupuestos, y el propio acto de comprensión hermenéutica, que enriquece la primera instancia. Gadamer revaloriza la tradición como parte de esos conocimientos previos a los que hacía referencia Heidegger. Ricoeur, finalmente, habla de un tercer círculo hermenéutico entre interpretación y acción, puesto que en su opinión, hoy no se concibe una investigación que no tenga una apertura a la praxis. Dicho de otro modo, ¿cuál es el aporte de tal investigación a la cultura? (Ver Ricoeur, 2000 y Gadamer, 1996).

de ninguna corriente. El análisis de un texto, sin embargo, no concluye con la descripción, sino que a partir de la misma se produce un desplazamiento hacia una segunda instancia: el descubrimiento del sentido, la indagación en su densidad semántica, la interpretación, en fin, que enriquece y retroalimenta la etapa descriptiva, para dar dinamismo al círculo hermenéutico.

Mencionaré diversos abordajes: el análisis actancial, el enfoque de los estudios sobre la transtextualidad, la semiótica textual y la descripción e interpretación del trasfondo simbólico y mítico. Todas estas metodologías concurren en la construcción del sentido del texto, y en última instancia, la resignificación personal, histórica y social del mismo.

3. *El placer de la cautiva* narra una historia en apariencia sencilla: Rosario Burgos, niña de trece años, parte rumbo al Fortín Quebrado desde el pueblo de frontera en el que ha quedado huérfana. La acompaña el Cabo Vega, un anciano militar que asume la responsabilidad de cuidarla hasta que llegue a destino, donde la niña se reencontrará con su hermana. No más salir al campo abierto descubren a un grupo de indios, de a caballo, que los siguen con interés. La niña y el Cabo al principio entran en pánico, pero de pronto la niña toma una decisión temeraria: se baja de su cabalgadura, sacrifica el animal y lo deja tirado en el piso. Sigue adelante en ancas del viejo soldado. La treta da resultado: los indígenas se detienen a carnear el preciado animal. Sin embargo, unas leguas más adelante el viejo y la niña descubren que están siendo seguidos por dos hombres que se han separado del grupo que quedó atrás con el animal recién sacrificado. Comienza una persecución que durará un tiempo indefenido: días, semanas, tal vez meses: imposible saberlo, pues el espacio y el tiempo se transforman, para las dos parejas, en instancias simbólicas en las que lo único que cuenta es el acto de perseguir y ser perseguido. Pronto descubren poderosas similitudes: los indios también son un joven y un viejo. Los jóvenes, Rosario y el indio, pronto toman el control de la situación y establecen un peligroso juego de seducción que invierte los términos: no se sabe quién es el perseguidor y quién el perseguido. Esta situación se refuerza cuando acontece un diluvio y ambos grupos pierden el rumbo: la distancia entre los dos se acorta o alarga, pero el denominador común es que ya no saben hacia dónde van: se produce una circularización del espacio. El final expulsa violentamente a los jóvenes de esta dinámica: Rosario, con la frente manchada por su primera menstruación, y el joven se encuentran apasionadamente en la margen de un río pampeano. El indio se revela como Namuncurá, hijo y heredero de Calfucurá, el rey de las Pampas y la niña es ahora una mujer joven enamorada pero también traicionada: al amanecer, un grupo de indios que ha alcanzado a su futuro jefe la toma de entre los brazos de Namuncurá y le arranca la planta de los pies, como a todas las cautivas.

4. La trama que acabo de desarrollar se halla indudablemente sostenida por las categorías actanciales de Propp y Greimas: el Destinador, el Sujeto, el Obje-

to, el Oponente, el Ayudante y el Destinatario. En *El placer de la cautiva* la aplacación de estas categorías nos ayuda a descubrir la ambigüedad general del texto, por cuanto es posible aplicarlas desde dos perspectivas completamente diferentes. En efecto, si nos ubicamos en primer lugar en la perspectiva de Namuncurá, vemos que: el Sujeto, es Namuncurá, quien asume el lugar de héroe. El Objeto que éste persigue es Rosario Burgos. Entre Sujeto y Objeto se construye el eje del Deseo que los arrastra el uno hacia el otro, por más que en apariencia uno persiga y la otra sea perseguida. Namuncurá, Sujeto actancial, se encuentra en el centro del eje del Poder y tiene un Oponente, el Cabo Vega, impotente ante lo que se va desenvolviendo, y un Ayudante, el viejo indio. En el eje del Saber, encontramos un destinador abstracto: la autoridad que detenta Namuncurá como heredero de Calfucurá legitima el acto de persecución. El Destinatario será también una instancia no personal: la nación india, que por medio del acto apropiativo establece un límite al poder del hombre blanco, aun cuando históricamente sea éste quien termine imponiéndose.

Desde la perspectiva de Rosario Burgos, el esquema sufre varias inversiones: Rosario elige voluntariamente el lugar de Sujeto: aunque adormecida por su juventud y falta de experiencia, la niña es relativamente consciente de haber tomado una posición activa en la "persecución". Como Sujeto, es quien se pone en el lugar del Objeto para poder vencer a quien la quiere vencer. Como Sujeto, domina durante toda la persecución los tiempos y los espacios entre los blancos y los indios. Como Sujeto, seduce a Namuncurá en la soledad de las noches desérticas, jugando con la distancia como un recurso de atracción sexual. Como un Sujeto, al fin, se juega todo en el último acto desesperado de mancharse la frente con su primera sangre. Oponente y Ayudante se invierten: Vega es ahora Ayudante –de dudosa eficacia– y el indio viejo es el Oponente: intenta con sus sabios consejos desviar a Namuncurá de tan peligrosa atracción. Como Destinador aparece la conciencia que tiene Rosario de su superioridad racial, la sensación que la anima de que su pertenencia y su origen la justifican en este acto de arrojo, que tiene como Destinatario –una nueva inversión– a la cultura del blanco, aspirante legítimo a la propiedad de las Pampas.

La aplicación del esquema actancial a la trama de *El placer de la cautiva* sugiere la posibilidad de una ambigua inversión. En efecto, la imposibilidad de definir las categorías actanciales evidencia una complejidad mayor en el planteo del universo narrativo. La fijación de alguna de las dos opciones implica una definición ideológica: quién es el portador del derecho sobre las tierras. Sobre todo en el eje del Saber, Destinador y Destinatario refieren a esta pregunta acerca de la legitimidad de las acciones de blancos e indios. ¿Quién es víctima y quién es victimario? ¿Quién es el usurpador y quién el usurpado? ¿Quién, el indio o el blanco, tiene el poder del Destinador? Veremos más adelante que el problema de la perspectiva ideológica se resuelve parcialmente en el desenlace de la acción, pero es indudable que una de las riquezas de esta *nouvelle* se apoya en la ausencia aparente de "frame" cultural, mediante el juego del poderoso narrador que busca, precisamente, confundir y marear, como a sus personajes, también al lector.

5. También desde la perspectiva del análisis estructural del relato es interesante la evidencia de algunas de las funciones que señala Propp. En primer lugar, es notoria la *ausencia*. Rosario está sola, niña huérfana en un mundo casi sin adultos, debe emprender un viaje plagado de obstáculos potenciales con la sola compañía de un viejo incompetente, acosado por sus propios fantasmas. Una vez en el centro del relato, esta función se reduplica: la ausencia de toda vida humana en el fortín donde esperaban refugiarse los envía nuevamente al desierto, esta vez sin esperanza ya de sobrevivir. Una segunda función que se desarrolla en el texto es la de la *prohibición*: el tabú del contacto indio/blanca se va cargando de presión en el juego de seducción que se establece entre Rosario y Namuncurá, hasta hacer eclosión en el encuentro junto al río. Esta *transgresión*, como otras, por ejemplo la de Rosario al sacrificar su yegua, arrastran a los protagonistas a la hecatombe y catalizan la última función: el daño, que en Rosario es irreparable.

Vemos cómo estas funciones vuelven a dejar al descubierto la ambigüedad del texto: si la heroína es Rosario, resulta verdaderamente trágico el hecho de que no tiene recursos humanos ni sobrenaturales para vencer el mal encaramado en los obstáculos que ha ido encontrando. Si tomamos la perspectiva de Namuncurá, el héroe, el final nos desconcierta, por la gratuidad de ese último gesto, *daño* fingido innecesariamente con el único fin de reordenar las jerarquías en el universo compartido.

6. Todo texto surge en relación con otros textos, en una suerte de genealogía literaria[3]. Analizaremos en este apartado aspectos transtextuales de *El placer de la cautiva*. No me referiré a los aspectos hipertextuales, que ya han sido desarrollados profusamente en relación con esta temática. Solo cabe decir que en el siglo XX el mito de la cautiva es retomado por escritores como Borges, César Aira y más recientemente, Leopoldo Brizuela, que operan ahora sobre dos tipos de textos: los textos literarios del XIX, ya a esta altura canónicos, y los textos históricos/políticos/sociales sobre la problemática del indio y la campaña del desierto. Esta operación es, sin duda, cultural e ideológica, simultáneamente. Estaríamos en presencia de un vínculo, ciertamente, intertextual pero sobre todo hipertextual con el corpus literario del XIX, no solo integrado por los textos mencionados sino también por otros que exploran explícita o implícitamente el imaginario nacional, como el *Facundo*, y en el caso de Brizuela, textos anteriores a *El placer de la cautiva*, que de algún modo se hallan desplazados del canon, como *Ejército de ceniza*, de José Pablo Feinmann; *Historias imaginarias de la Argentina*, de Pedro Orgambide; *La patria equivocada*, de Dalmiro Sáenz; *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson; *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre, etcétera.

[3] Genette define la trascendencia textual del texto como transtextualidad, que es "*todo lo que pone texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos*".

Brizuela establece, sin duda, una filiación con el corpus mencionado: los motivos son los mismos. Pero, como hemos visto, se mueve dentro de unos límites más ambiguos, en los que la "agenda" ideológica, que marca tan característicamente al mito de la cautiva, con un signo o el opuesto, permanece oculta por algunos de los procedimientos, como las inversiones mencionadas.

7. La architextualidad es una relación taxonómica. Dicho de otro modo, es aquella que vincula un texto con su género. El concepto "género", suficientemente abstracto, es también ambiguo, por cuanto se refiere simultáneamente a la constitución y estructura del texto perteneciente a determinada categoría, como a la especie dentro de la categoría.

El placer de la cautiva se caracteriza por los desplazamientos genéricos internos, que operan en la construcción de una profunda ambigüedad. En primer lugar, mencionaremos la Crónica. En efecto, en la apertura la *nouvelle* se presenta como tal:

> *Que una de aquellas tácticas de los indios haya sido revelada alguna vez a un blanco, es sin dudas excepcional; que éste haya sido una mujer, casi una niña, es seguramente un caso único; pero que esta mujer, además de comprenderla, haya conseguido adoptarla y manejarla y deberle, a un tiempo, poder y esclavitud, justifica, creo, contar esta larga crónica más de cien años después* (Brizuela, 2000: 2000).

Percibimos en esta cita algunas de las características del discurso cronical: la distancia con respecto a los personajes, que se manifiesta en un lenguaje también distanciado; la organización temporal; la pretensión de objetividad; la fe en la posibilidad de apresar la verdad, en su objetivación.

No obstante, el primer problema surge como posibilidad, por la inexistencia de fuentes. Asimismo, la *nouvelle*, gradualmente, va abandonando la temporalidad: si en el relato de la partida se nos indica que nos hallamos en el "*13 de septiembre de 1878*" (Brizuela, 2000: 20), un poco más adelante se nos refiere que "*era el cuarto día de la fuga*" (Brizuela, 2000: 49), sin haber mencionado en el ínterin el primero, el segundo y tercero. Del sistema de fechas, propio de la crónica, pasa el narrador a un sistema ordinal, más relativo. Más adelante, se produce una disolución del tiempo objetivo a favor del tiempo subjetivo:

> *...Rosario y el viejo Vega avanzaban tan extasiados como si Dios les hubiera concedido inadvertidamente la vida eterna. Y llegó incluso el día en que, si hablaban del pasado, se les antojaba que todo aquello [...] todo no había sido más que un mal sueño, que todo era, desde el principio del mundo, llanura, y que este viaje inmóvil era el verdadero modo de vida que Dios había previsto para el ser humano...*" (Brizuela, 2000: 50).

Finalmente, la nouvelle ingresa en una temporalidad mítica: "*Hasta que horas, meses, siglos después, la lluvia cesó*" (Brizuela, 2000: 73).

Un proceso similar tiene lugar con otro elemento propio del discurso histórico, del que la crónica es una especie: el manejo de fuentes. El narrador comienza

haciendo referencia a otras crónicas: *"Lo cierto es que, según consta en las crónicas..."* (Brizuela, 2000: 20), sin concretar la referencia. Más adelante, nos dice que *"cuentan los cronistas que en aquella tierra tan virgen como el primer día de la creación..."* (Brizuela, 2000: 35), y comienza a hacerse evidente la ambigüedad. Utilizará también el impersonal *"Dicen"*, a menudo. Estos procedimientos producen un efecto de *narratio obliqua*, y la consiguiente suposición de una voz interior que el narrador reconstruye en su propio discurso, y por medio de la cual se legitima la verdad del texto.

Si en un primer momento, como hemos visto, *El placer de la cautiva* se presentaba y posteriormente se desmentía como una crónica, a continuación se produce el primer desplazamiento: cobra fuerza la dimensión espacial, y se nos aparece el texto como una novela de viaje. A partir del capítulo 3, en efecto, la narración se centra en los avatares de los viajeros del desierto. El espacio cobra una dimensión desmesurada y el movimiento sobre dicho espacio deviene la acción prioritaria.

Esta categoría sufre una nueva mutación, bastante sutil, por cierto, hacia el *bildungsroman*. En efecto, la presencia de un hombre mayor y más experimentado daría lugar a la figura del maestro de vida. Son, sin embargo, las experiencias las que se constituyen en guías para Rosario. Aquí radica el golpe de efecto: la presencia del viejo sabio es descalificada por la propia Rosario, que de pronto es más sabia que Vega, quien por otro lado se muestra temeroso e inseguro. Su crecimiento interior se da por medio de una actitud pragmática de prueba-error, por la capacidad innata de observación de la realidad. Vega se va ensombreciendo a medida que Rosario crece. Lo mismo ocurre con Namuncurá y su compañero. Los viejos reprueban las acciones de los jóvenes por temerarias y ajenas a los usos de sus respectivas culturas. Los jóvenes se van despojando gradualmente de dichas ataduras para permitir el surgimiento de instintos que les permitan sobrevivir en tal situación de desprotección.

Simultáneamente, va apareciendo con fuerza una cierta caracterización de la naturaleza y de los sentimientos de los personajes propia de la novela romántica. El narrador-cronista se desdibuja para dejarle el lugar a un narrador que pone en la descripción del desierto con una perspectiva mundonovista de los amantes en su dimensión más sentimental e instintiva, de la libertad como máxima aspiración del ser humano. Rosario y Namuncurá se recortan contra un escenario grandioso y cósmico. Todo parece posible.

El final de *El placer de la cautiva* produce un poderoso anticlímax en la textura romántica que había tomado el texto: de pronto, un acto brutal e inhumano irrumpe con fuerza naturalista y establece un nuevo paradigma: el de la distancia y la actitud crítica. La *nouvelle* registra entonces un nuevo desplazamiento, esta vez hacia la novela ideológica.

Recapitulando, podemos hablar de cinco "géneros" que convergen en esta *nouvelle*: la crónica, la novela de viaje, la *Bildungsroman*, la novela romántica y la novela naturalista. El juego y la ambigüedad genérica son propios de la novela posmoderna, y es evidente que podemos clasificar a *El placer de la cautiva*

dentro de este macrogénero. Sin embargo, considero que la architextualidad compleja de la obra se vincula también con una postura ideológica, con la dificultad de establecer un juicio histórico frente a una realidad tan compleja y a un mito, el de "civilización y barbarie", contra el que se recorta el texto.

8. La intertextualidad, según Genette distingue tres formas básicas de intertextualidad: la más explícita y literal es la cita; el plagio es una copia no declarada pero literal; finalmente, con menor grado de literalidad, la alusión: "*un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo*" (Genette, 1989: 10).

La forma de intertextualidad con mayor presencia en *El placer de la cautiva* es la alusión. Las alusiones como elementos intertextuales tienen diversas finalidades: desde la parodia hasta el homenaje, pasando por el simple ludismo. A lo largo del texto encontramos numerosas alusiones a Borges, indudablemente bajo la forma de un homenaje de Brizuela; puesto que no aparecen representados lúdica ni paródicamente. Por el contrario, tanto en el nivel del discurso como en algunos motivos, la presencia del autor de "Historia del guerrero y de la cautiva" asoma a cada rato. Mencionaremos algunos elementos:

- La presencia de un observador distanciado de la acción, que encarna una determinada "mirada" posicionada.
- El problema de una identidad circunstancialmente debilitada: una niña huérfana, sola, crecida en pueblos de frontera, con un "*cuerpo menudo*" y "*humor tornadizo*" (Brizuela, 2000: 16) que anuncian una inminente entrada en la pubertad.
- La ambigüedad de la fuentes y el narrador impersonal, que, como hemos visto antes, legitiman la verdad del texto mediante la *narratio obliqua*.
- El imaginario borgeano: el tiempo y espacio infinitos (la rutina de movimientos en el desierto tejerá una tela de araña entre los dos grupos, y durará "*no tan sólo una noche, ni el tiempo que los indios tardaran en descuartizar aquel cebo precioso, sino el tiempo de un largo duelo entre dos mundos*" –Brizuela, 2000: 20–), los espejos (ya hemos visto los procesos de inversión que se dan en el esquema actancial), la imagen del desierto cono un laberinto (si el espacio es lineal al principio, poco a poco los acontecimientos configuran un "*laberinto sin muros*" (Brizuela, 2000: 76). Pasan "*lluvias que persiguen a otras lluvias, y vientos que persiguen a otros vientos*" –Brizuela, 2000: 78–), y el motivo del doble, en dimensión reduplicada: por un lado, están los dos grupos: niña blanca/soldado viejo, indio joven/indio viejo, que desarrollan dinámicas vinculares similares. A su vez, Rosario y Namuncurá se constituyen en dobles complementarios: hombre/mujer, indio/blanca, que pronto van a ir difuminando los límites de las diferencias: "*los viejos percibían que los jóvenes ya no eran lo que habían sido, que a fuerza de estudiarse se asemejaban cada vez más, y se atraían como dos hermanos nacidos cada uno en un extremo del mundo*"

(Brizuela, 2000:66). El perseguidor y la perseguida van rotando en sus roles; adelante y atrás adquieren valores relativos.

El Cabo Vega y el indio viejo terminan también reconociéndose como polos de una misma experiencia vivida en un pasado que se hace cada vez más presente: uno, niño blanco encerrado en un carromato; el otro, niño indio, carcelero y verdugo[4].

- Finalmente, aspectos del discurso borgeano, estilemas como la sintaxis compleja, el léxico hiperculto, las formas atenuativas y los frecuentes símiles, las falsas citas, la posición de los adjetivos, la tendencia a figuras paradojales y oximorónicas.

Otro autor presente mediante no ya la alusión sino la cita, es Juan José Saer. En la página 76 dice el narrador: "*Avanzaba, torpemente avanzaba, pero nadie nada nunca le daba la certeza de estar de nuevo camino al fortín...*" (Brizuela, 2000: 76). La referencia tan evidente al título de la novela de Saer pone *El placer de la cautiva* bajo otra perspectiva: la del discurso también complejo, centrado en el espacio y la voz, pleno de sutilezas y orientado a la oralidad. Es curioso, en este sentido, que los dos autores con los que el texto se vincula sean tan diferentes entre sí: pareciera que el narrador se distancia y se esconde pero al mismo tiempo, y en última instancia, mediante la referencia a Saer, reclama para sí la propiedad y el poder de la palabra.

9. En *El placer de la cautiva* se establece un tipo de semiosis a partir de determinados signos que funcionan como íconos, índices y símbolos: a saber, la sangre, el fuego, la tierra, el sol, la luna, la piedra azul, los pies, el cuchillo, el agua.

Uno de los signos más complejos en el texto es la sangre. En efecto, funciona en la triple dimensión de ícono, índice y símbolo. Como ícono, es una representación de la sangre real, una presencia material: después de degollar a la yegua, "*un chorro de sangre la bautizó al tiempo que la yegua reculaba*" (Brizuela, 2000: 28). Los indios "*habían desmontado junto a la yegua caída y ahora, chupando bochornosamente del cuello del animal, trataban de calmar el hambre de meses y meses*" (Brizuela, 2000: 30). Vega, protagonista del episodio de los niños expósitos, lo recuerda con pavura y repite una y otra vez "*el eterno cuento de la mancha de sangre en la frente del niño*" (Brizuela, 2000: 45). Más adelante, sobre el final del periplo, el narrador señala el momento en que "*de pronto, como ese fruto malsano que intuía, como una negación del cuerpo a la eternidad, Rosario sintió por primera vez la sangre entre las piernas*" (Brizuela, 2000: 80). En el momento de ser apresada, "*nimbada otra vez por su propia inteligencia, hundió*

[4] El episodio referido es histórico: el de los 30 niños expósitos, llevados por el salesiano Malatesta como signo de paz a las tolderías, en una visita de misión. Durante la misma, uno de los niños aparece con una mancha en la frente y los indios, aterrorizados con la posibilidad de la peste, lo degüellan, y después encierran al resto de los niños en un carromato. Durante tres años son transportados y utilizados en toda clase de transacciones crueles, al cuidado de otros jóvenes indios, hasta que finalmente son liberados por un rescate que los mismos salecianos pagan.

disimuladamente un dedo en la entrepierna, lo mojó en su secreta sangre menstrual y se marcó la frente..." (Brizuela, 2000: 86). En estos casos, el signo textual hace presente el elemento, el "objeto", y por lo tanto, tiene un funcionamiento icónico.

La sangre también funciona como índice: hemos visto tres episodios vinculados con la sangre que contienen este signo en función indicial. El primero, el degüello de la yegua: el hecho de que los indios sacien su hambre y su sed chupando la sangre del animal es índice de su cultura "primitiva". En segundo lugar, el episodio de los niños expósitos, en el que la mancha de sangre en la frente del niño es índice de enfermedad, sospecha de peste: suficiente para causar el horror entre la indiada. Finalmente, la sangre entre las piernas de Rosario es signo de su primera menstruación, que ocurre durante este viaje "eterno".

El funcionamiento de la sangre como signo es muy eficaz, también en su dimensión simbólica. La sangre que los indios chupan representa, para Rosario, intérprete diestra, el modo salvaje y natural que tienen los indios de vincularse con la naturaleza: ella misma aprovechará estos conocimientos adquiridos intuitivamente para manejar el ámbito del indio a la distancia: si al principio se muestra, a lo lejos, como mujer "civilizada", encargada de faenas domésticas al estilo de las mujeres blancas, pronto se da cuenta de que exponerse al natural, más cercana a la imagen de una Mujer primitiva, resulta mucho más eficaz. En efecto, Namuncurá, que la observa de lejos, cae enloquecido en la imagen nocturna y telúrica de Rosario desnuda bajo la luz del fuego.

La utilización de la sangre menstrual por parte de Rosario, para mancharse la frente evidencia su capacidad interpretativa, su "propia inteligencia", como hemos visto. En efecto, si como dice Peirce el símbolo sólo funciona mediante la actividad de un interpretante, aquí es Rosario quien otorga, voluntariamente, a la sangre la dimensión simbólica. Después de marcarse la frente, "*sonriendo, se volvió a enfrentar la cara que la había deseado tantas noches, y comprobó cómo la furia del indio se trocaba en puro terror, en un terror tan absoluto que lo volvía inmanejable y vulnerabilísimo, porque también era tan antiguo como cualquier memoria de la especie*" (Brizuela, 2000: 87). El manejo simbólico del signo le otorga a Rosario un poder que inmediatamente la transforma en perseguidora: ahora ya no es la víctima, sino que libremente, al modo de la *hybris* del hombre trágico, elige su perdición.

El fuego y el cuchillo funcionan de un modo similar. Como íconos, representan el objeto real, de presencia contundente debido a la situación: todas las noches, Rosario y el indio encienden respectivos fuegos, en sus momentos de vigilancia. Pronto, el fuego se transforma en un índice intratextual: la niña y el indio saben que el fuego nocturno es índice de tregua, final de la persecusión, por el día. En la primera noche en el desierto, sin embargo, el elemento cobra valor simbólico: "*Al resplandor de la hoguera, su enagua comenzó a relumbrar como si ella misma fuera otra enorme llama errante*" (Brizuela, 2000: 34): como símbolo extratextual, ya vemos en la niña la pasión que la animará a lo largo del escape, y que en última instancia la llevará a perderse.

El cuchillo es un instrumento de faena. Rosario sabe utilizarlo pues su padre, ahora muerto, era dueño de un matadero: la niña había sido "*una fantástica espectadora*" (Brizuela, 2000: 27), a lo largo de su infancia, del trabajo de su padre. Reproduce con certeza maestra el degüello de la yegua. Indica, como signo, al portador de un saber poderoso, y en este sentido iguala a Rosario con los indios: ambos saben utilizarlo. Cuando se interna en la fronda del pajonal, "*desmontó, empuñó su facón igual que los paisanos un segundo antes de batirse a duelo...*" (Brizuela, 2000: 89), se hace evidente la temeridad de la niña-mujer, quien espera, contra toda esperanza, ser par del hombre joven. Simboliza, en el espanto del episodio final, la dominación a través de la mutilación y la definitiva derrota de Rosario.

Agua y tierra son signos complejos en *El placer de la cautiva*. Constituyen, como íconos, la materialidad del espacio desértico: "*aquella tierra tan virgen como el mismo día de la creación*" (Brizuela, 2000: 35) y el "*inmenso espejo de agua del que no podían ver los bordes*" (Brizuela, 2000: 75) son los escenarios de la extraña persecusión de indios y blancos, que se prolongará "una eternidad". Pero también simbolizan el encierro y el castigo, pues se transformarán en un "*laberinto sin muros*": "*se internaban fatalmente en guadales y hondonadas que la inundación había camuflado*" y Rosario se aterroriza por "*la sensación de ser un minúsculo punto ardiente en medio de aquella helada desolación*" (Brizuela, 2000: 76-77).

El sol y la luna aparecen aquí constituidos en signos complejos. En efecto, la persecución se juega en un escenario de noches y días, regidos por la luna maternal y el sol implacable, pequeños dioses en ese universo de la nada:

> *el campo, de modo casi imperceptible, se había vuelto un secadal listo y sin accidentes, y el tiempo una sucesión tan sin sobresaltos que ellos sólo podían percibirla en las lentas variaciones de luz, o de día en día, en los sutilísimos cambios de las temperaturas; y aun el sol y la luna parecían alzarse y descender, apenas para trazar una circunferencia protectora, una rueda invisible que los llevaba en su centro* (Brizuela, 2000: 49).

La piedra azul, que Namuncurá lleva colgada al cuello, conforma asimismo un signo complejo. Obviamente, en la materialidad de su descripción se constituye como ícono. Es, además, índice de la jerarquía social del joven indio: "*el jefe, ese otro indio bajo, morrudo y con una piedra azul colgada al cuello...*" (Brizuela, 2000: 55), es "Namuncurá, Namuncurá", el "nuevo emperador de las pampas". Finalmente, funciona simbólicamente como encarnación del poder celeste que triunfa sobre la niña telúrica.

¿Cómo operan estos signos en el texto? ¿Qué tipo de semiosis generan? Parece evidente que los signos descriptos generan una estructura de oposiciones binarias: el rojo de la sangre y el fuego, símbolos de lo vital, lo telúrico, la mutabilidad y lo instintivo, opuesto al azul de la piedra, portadores ambos elementos de valores espirituales, celestes, de eternidad, de fijación; la tierra, símbolo de lo material, lo nocturno, lo primitivo, la sexualidad y la fertilidad, opuesta al agua,

elemento espiritual y vital; el cuchillo opuesto a la carne, los pies y el cuello; la luna como el principio femenino, como momento de la expansión ilimitada, y el sol como el elemento masculino, encarnación de una Ley quebrantada y provocada.

Esta estructura binaria que se da en el nivel de los signos, se reproduce e informa en todos los niveles textuales: hombre y mujer se persiguen en una fuga demente por el desierto; en ellos, indios y blancos actualizan la lucha por la tierra; barbarie y civilización son puestos en juego en una batalla que solo puede ser ganancia para uno de los términos, y también pérdida para ambos: "*entonces, lo que les había parecido el Paraíso se les antojó un infierno, porque ni perseguidos ni perseguidores supieron ya adónde volverse*" (Brizuela, 2000: 75).

10. He analizado en el apartado anterior algunos aspectos de los signos complejos, ícono, índice y símbolo desde la perspectiva semiótica, que se preocupa precisamente por el funcionamiento de dichos elementos como formantes literarios, operando en el interior de la estructura narrativa. A continuación, desarrollaré la simbólica del texto desde la perspectiva hermenéutica (Jervolino, 2002), desarrollada por Paul Ricoeur. Para el método hermenéutico, todo texto brinda un modelo de mundo, que funciona con leyes propias, una suerte de maqueta que nos permite, en la realización del acto de interpretación, recrear el mundo real. En la construcción del texto el proceso es triple (Ricoeur, 1995-1996: 113-55) la *prefiguración*, momento en que el autor del texto recoge de su entorno, su memoria, sus sentimientos, su saber previo, los elementos que constituirán su obra; la *configuración*, que es la puesta en relación de dichos elementos a través de un discurso; y la *refiguración*, acto del receptor que resignifica el texto a partir del sentido en potencia con la que había surgido. Sostiene Ricoeur que el lenguaje no es un sistema de signos, sino un discurso, una capacidad del sujeto de decir algo sobre el mundo tanto a otros interlocutores como a sí mismo. Supone la existencia de un mundo preexistente al sujeto, de una realidad previa, y propone articular el momento "semiótico" con el momento "semántico". Su concepción del lenguaje y del símbolo es abierta y dinámica.

El recorrido de la descripción/análisis/interpretación culmina, según Ricoeur, con la reconstrucción del universo metafórico, simbólico y mítico de la obra, que es en cierto modo, por obra de la mímesis, el universo metafórico, simbólico y mítico de la humanidad. La metáfora es la producción de

> *una nueva pertinencia semántica por medio de una atribución impertinente [...] permanece viva mientras percibimos, por medio de la nueva pertinencia semántica –y en cierto modo en su densidad–, la resistencia de las palabras en su uso corriente, y por tanto, también su incompatibilidad en el plano de la interpretación literal de la frase* (Ricoeur, 1995-1996: 31-55).

El símbolo, por otra parte, aparece

> allí donde la expresión lingüística se presta por su doble sentido o sus sentidos múltiples a un trabajo de interpretación. Lo que suscita este trabajo es una estructura

intencional que no radica en el vínculo entre el sentido y la cosa, sino en una arquitectura del sentido, en el vínculo del no-sentido y el sentido, del sentido primario y el sentido secundario [...]. Es esta textura la que permite la interpretación...(Jervolino, 2002).

Los símbolos auténticos poseen, para Ricoeur, una estructura regresivo-prospectiva: por un lado permiten la reemergencia de significaciones arcaicas que pertenecen a la infancia de la humanidad y del individuo; por el otro, hacen aparecer figuras anticipatorias de la aventura espiritual del autor/lector/humanidad.

El mito se constituye como un texto en segundo grado: articula símbolos y constituye ya por sí mismo una interpretación de la realidad. Es decir que el mito es *a priori* un texto hermenéutico, en el sentido de que ha prefigurado y configurado y refigurado un cierto sentido de lo real.

Para Ricoeur, la experiencia humana del mundo se expresa desde los inicios en grandes preguntas: ¿quiénes somos? ¿De dónde viene el mal? Las metáforas, en un nivel intratextual, y los símbolos y mitos, en el nivel de la mímesis, responden precisamente estas preguntas.

11. El análisis hermenéutico pues, se diferencia del análisis semiótico en el hecho de describir símbolos secundarios, es decir, no operativos[4] sino constituidos en unidades textuales. Ricoeur en *La simbólica del mal* desarrolla el análisis de los símbolos del mal en su articulación con los textos míticos trágicos y adánicos. Aquellos son tres, principalmente: la mancha, la ambulación sin sentido y el cautiverio. A partir del análisis previo es posible semantizar los símbolos mencionados y comprobar cómo se constituye, en *El placer de la cautiva*, la simbólica del mal.

En el símbolo de la mancha, uno de los más arcaicos, aparece representada la idea del mal como una entidad que está adentro del hombre pero que se manifiesta exteriormente. *El placer de la cautiva* actualiza este símbolo en dos oportunidades: la mancha en la frente del niño expósito, y la mancha en la frente que Rosario misma se marca con la sangre menstrual.

El primer caso ilustra el funcionamiento cultural del símbolo: cuando los indios perciben la mancha en la frente del niño, le adjudican un sentido, *interpretan* que el mismo está enfermo y *actúan* acorde al terror que esta amenaza les provoca, por la indefensión del pueblo indio frente a las enfermedades de los blancos. Llevan a cabo un acto hermenéutico, en el que pasan del "texto" a la acción. Losa niños son víctimas de un mal que procede de un "afuera" y un "adentro" simultáneamente, responsables involuntarios de una falta cultural, la de ser blancos. La historia previa alimenta la lectura de los indios y genera una consecuencia terrible y dolorosa.

[4] En efecto, se puede decir que en el análisis semiótico el signo –ícono, índice, símbolo– constituye una unidad estructurante, no de sentido. El concepto "símbolo" en Ricoeur une el aspecto semiótico con el aspecto semántico.

La mancha en la frente del niño es natural, en el sentido de que es un signo que responde a una realidad: el niño está enfermo. Pero la mancha que Rosario, muchos años después, se marca en la frente es de muy diferente naturaleza. Hay una primera inversión: la que lleva a cabo el acto hermenéutico es ella, la blanca: *interpreta* las reacciones del Cabo Vega y el indio viejo, que se reconocen como "compañeros" del episodio de los niños expósitos: "*Pero he aquí que la muchacha, tan pronto los gritos de los viejos la habían vuelto a la realidad, había comprendido también, como una revelación, para qué el destino había enmarañado la historia del viejo con la suya...*" (Brizuela, 2000: 86). Y *actúa*: en un súbito arranque de lucidez decide producir un signo artificial que a su vez genere un nuevo círculo hermenéutico: reconocimiento/huida. Y por un momento, por cierto, el acto parece eficaz, pues "*sonriendo, se volvió a enfrentar la cara que la había deseado tantas noches y comprobó cómo la furia del indio se trocaba en puro terror, en un terror tan absoluto que lo volvía inmanejable y vulnerabilísimo, porque también era tan antiguo como cualquier memoria de la especie*" (Brizuela, 2000: 87). Sin embargo el comercio con el mal lleva al mal: la mancha utilizada como amuleto la vuelve temeraria, inquieta, desata en ella los instintos contenidos, desdibuja los límites entre ella y el mundo, entre el deseo y el poder. Dicho de otro modo, le da un poder que la hace soberbia, un poder que no está en condiciones de utilizar. Y que la abandona cuando desaparece. Es el momento del desborde pero también el de la verdad, una cierta anagnórisis: víctima en manos de sus víctimas transformadas en verdugos por ella misma.

La ambulación sin sentido es un símbolo primitivo que aparece tanto en los mitos trágicos –el destierro de Edipo, el regreso de Ulises, la expulsión de Medea– como en los adánicos: la expulsión del Paraíso, la deriva en las aguas del diluvio, el caminar por el desierto. Se vincula con la ruptura de un orden/bien en función de la elección de un caos/mal: caos representado en la ausencia de límites espaciales y temporales en la situación ambulatoria.

El mal es abrazado tanto por Rosario como por Namuncurá. De diferentes maneras, ambos hacen una opción por el caos: ella, al violar los mandatos de su educación, su pertenencia social y su género; él, al prestarse a una persecución inútil y riesgosa, sin beneficio alguno. En el acto de elegir, Rosario y Namuncurá abandonan un orden: este acto consciente, que los torna temerarios y soberbios, tiene como testigos a los viejos:

> *Con amargo pesimismo, los viejos percibían que los jóvenes ya no eran los que habían sido [...] Mientras relevaba a su jefe, el indio anciano miraba largamente en torno, sugiriendo que quizás no hubiera soledad más dura que la de aquel desierto. Pero al indio joven hablar de soledad le hubiera parecido un desatino: la presencia de su rival se le había vuelto tan saciadora y necesaria [...]. También el cabo Vega se permitía sugerir que quizás ella estuviera equivocada [...] pero Rosario tampoco lo atendía, porque ese rito que compartía con su rival, ¿no era acaso la liturgia con que aquella adoraba a ese dios nuevo que la pampa había abierto en ambos, un dios que, es cierto, apenas si podía entender...*(Brizuela, 2000: 67).

Esta cita extensa explica el abandono del Dios conocido y la elección de un nuevo dios, el uno para el otro: el abandono del Reino de lo Conocido y el internarse en tierras ignotas de leyes desconocidas: "*Rosario sentía que nunca sabría qué premio o castigo merecería por su pecado a menos que siguiera cometiéndolo, a menos que pagara, con su propia condena, el precio inestimable de una revelación*" (Brizuela, 2000:68).

Y el castigo ciertamente se avecina: se larga el Diluvio.

> *Como en pesadillas, blancos e indios avanzaban a ciegas bajo el alud del agua [...] La lluvia cesó [...] pero en modo alguno podían considerarse a salvo, porque en aquella llanura sin rasgos cuando se cerraba el cielo se perdía toda orientación. Y así, se hallaron librados al tormento, infinitamente más cruel, de la deriva [...] desolados como Adán el primer día del exilio...*" (Brizuela, 2000: 73-75).

En cuanto a Rosario, "*evaluando que esta falta de rumbo era consecuencia de su profundo extravío, trataba de desandar el curso de su historia hasta encontrar el sitio en que se había apartado del camino recto, pero la sola certeza de haber deseado el mal paralizaba todas sus búsquedas*" (Brizuela, 2000: 78). Esta citación, a riesgo de parecer demasiado larga, me parece clave para observar cómo el texto desarrolla el símbolo de la ambulación sin sentido vinculada con la elección libre del mal.

El cautiverio, símbolo desarrollado consistemente en los mitos bíblicos, representa el mal en su dimensión más compleja, como causante de la prisión y como prisión, él mismo: el mal dentro del hombre, que se reconoce capaz de obrar mal y accede entonces a la responsabilidad, y el mal alrededor del hombre, anterior, previo, preexistente y persistente. El símbolo del cautiverio describe, pues, la condición y la consecuencia, simultáneamente.

En *El placer de la cautiva* aparece el cautiverio en sus dos dimensiones. En primer lugar, tanto Rosario como Namuncurá son cautivos de una creciente pasión que les va invadiendo todos los niveles de la personalidad y anulando sus escrúpulos y sus conciencias: en la noche, cuando se quedaba de pie cada uno junto a su hoguera respectiva, "*Rosario, con un empecinamiento de guerrera, sostenía no la visión de las caderas que el indio adelantaba procazmente, sino su mirada, y así, los ojos del uno fijos en los del otro, como el ratón paralizado por la mirada de la culebra, pasaban horas enteras, inmóviles, temblando*" (Brizuela, 2000: 65).

Pero además, el cautiverio es consecuencia del mal: Rosario adivina su futuro, "*insensatamente erguida en medio de aquel caos, secundada por el odio de esos indios maltrechos, sintiendo que de un momento a otro sus fuerzas cederían y que algo como la muerte, pero aún más importante, brotaría en estallido de su cuerpo pecador*" (Brizuela, 2000: 78). El contundente final nos muestra a la niña entregada al sacrificio y la marcación de las cautivas. La mutilación que sufre la ata definitivamente a su condición de cautiva, elegida, no impuesta, resultado de la gozosa aceptación del mal.

12. Estos tres símbolos, mancha, ambulación sin sentido y cautiverio, se articulan en un relato mítico de profundas connotaciones. En *El placer de la cautiva*, el mal aparece encadenado en una sucesión no casual: cada una de las manifestaciones del mal es a la vez causa y efecto de cualquiera de los otros términos de la trilogía. La mancha es en Rosario efecto de la ambulación y causa del cautiverio; el miedo al cautiverio provoca la ambulación y a su vez ésta da origen a la mancha. Finalmente, la ambulación sin sentido se expresa en la mancha que repite la otra ambulación, la de los niños expósitos que fueron trasladados sin destino hacinados –cautivados– en un carromato, a lo largo de tres años. El mal aparece así desesperadamente presente, rodeando al hombre por delante y por detrás.

Asimismo, la visión que despliega el texto se superpone con otras miradas y otros relatos, referidos a la irreconciliabilidad de los opuestos, a la imposibilidad de superar la herida original que levanta a hermano contra hermano, cultura contra cultura, Nación contra Nación. Algunos mitos, como el de civilización y barbarie, aparecen aquí imbricados con el problema del mal y de la imposibilidad.

13. Hemos recorrido el camino de la descripción, el análisis y la interpretación de algunos aspectos importantes de *El placer de la cautiva*. La eficacia de los diversos métodos, el estructuralista, el semiótico y el interpretativo, da sus frutos en la fase hermenéutica, que permite reconstruir la textura simbólica y mítica del texto y develar algunos de los sentidos ocultos en el mismo.

El tercer círculo hermenéutico, propuesto por Ricoeur, se constituía desde el texto a la acción y desde la acción al texto. En efecto, para el autor la tarea de la hermenéutica es buscar en el texto mismo, por una parte, la dinámica interna que gobierna el proceso de estructuración de la obra misma, y por otro, la posibilidad de la obra de proyectarse fuera de sí misma y generar un mundo habitable para los seres humanos. En este sentido, cuando me pregunto, en el contexto de la hermenéutica de *El placer de la cautiva*, cuál es el sentido que se proyecta hacia el afuera textual, puedo ver con claridad que el sentido de la obra, la ambigüedad y la ironía que destila, la diferencia de perspectivas que propone, constituyen el punto de arranque para una reflexión profunda sobre el sufrimiento, la identidad, el respeto por las diferencias, la violencia y la destrucción en el mundo contemporáneo. El texto nos invita a transformarnos y a transformar nuestra *praxis*: en el lenguaje de la antigua teoría hermenéutica, es el momento de la *applicatio* del sentido textual. La identidad narrativa, tanto de los individuos como de las comunidades históricas, se pone en juego en este desafío exigente, el de responder a la pregunta ¿quiénes somos?, que pasa necesaria e indefectiblemente por la capacidad de interpretarnos.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland, 1970, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes, Roland y otros, 1970, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Comunicaciones.

BREMOND, Claude, 1970, "La lógica de los posibles narrativos", en : Barthes, Roland y otros, 1970, *Análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Comunicaciones.

BRIZUELA, Leopoldo, 2000, *El placer de la cautiva*, Buenos Aires, Temas.

DE TORO, Fernando, 1987, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.

DELFÍN GUILLAUMIN, Martha Eugenia, 2003, *Las cautivas*, Los Andes, Centro de Documentación Mapuche.

ECO, Umberto, 1995, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.

EICHENBAUM, B., 1970, "La teoría del método formal", en: Todorov, Tzvetan (comp.), 1970, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GADAMER, Hans Georg, 1996, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.

GENETTE, Gérard, 1970, "Fronteras del relato", en: Barthes, Roland y otros, 1970, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Comunicaciones.

—, 1989, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GREIMAS, A. J., 1976, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.

IGLESIA, Cristina, 1993, "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera", en: Duby, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. Tomo 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 2000.

JERVOLINO, Domenico, 2002, *Paul Ricoeur. Une herméneutique de la condition humaine*, París, Ellipses.

PROPP, Vladimir, 1970, "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", en: Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

RICOEUR, Paul, 1976, *Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, Megápolis.

—, 1995-1996, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI.

—, 2000, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, Tzvetan (comp.), 1970, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

EDUARDO GUTIÉRREZ Y SUS "DRAMAS DEL TERROR"

José Mariano García
Universidad Católica Argentina

RESUMEN

Dentro del contexto de la tardía emergencia de la novela argentina en el siglo XIX, los folletines de Eduardo Gutiérrez siguen el mismo patrón y etapas del folletín decimonónico europeo, a la vez que intentan nacionalizar el género apelando a diversos tópicos que, como incipientes formaciones culturales, terminan por cristalizar gracias, precisamente, a los textos de Gutiérrez. Una vez asentado el modelo de lo que Rivera llama "primera etapa del folletín" con su *Juan Moreira*, el ciclo conocido como "dramas del terror" se inscribirá en lo que se considera "segunda etapa" del folletín, para brindar así un panorama frenético, posromántico y fuertemente maniqueo de los años de la tiranía de Juan Manuel de Rosas. Más allá de sus excesos, la pluma de Gutiérrez logra plasmar la versión literaria más truculenta pero más duradera de este período.

Palabras clave: novela argentina, folletín, siglo XIX, Eduardo Gutiérrez, Juan Manuel de Rosas.

ABSTRACT

Within the context of the long overdue emergency of the argentine novel in the nineteenth century, Eduardo Gutiérrez's feuilletons follow the same pattern and stages of the European decimononic feuilleton, aiming at the same time to nationalize the genre by the inclusion of a number of topics that, in the form of fledging cultural formations, will achieve a crystallization due precisely to those texts of Gutiérrez. Once settled the model of which Rivera calls "first stage of feuilleton" with his *Juan Moreira*, the cycle known as "terror dramas" will inscribe itself in what is considered as the "second stage" of feuilleton, so as to offer a frenetic, postromantic and highly manichean perspective of Juan Manuel de Rosas' years of tyranny. Beyond his excesses, Gutiérrez's quill is able to provide the most gruesome albeit lasting literary version of this period.

Key words: argentine novel, feuilleton, nineteenth century, Eduardo Gutiérrez, Juan Manuel de Rosas.

1

El tardío desarrollo de la novela en la Argentina, sumado a una despareja estructura de proyectos abortados, vacilante asimilación de modelos extranjeros,

condiciones de mercado sometidas a las diversas urgencias políticas, posibilidad acceso de las distintas clases sociales al libro y en suma un generoso marco de complejidades históricas, sigue representando tanto hoy como en el siglo XIX una realidad que para los interesados en la literatura oscila entre la resignación y la sorpresa. Como lo demuestra desde su título el artículo de María Teresa Gramuglio (2002), los paradigmáticos avatares de escritura y publicación de un texto fundacional como "El matadero" revelan de manera significativa los "destiempos", no sólo del realismo del que trata Gramuglio, sino en general de la ficción y, más particularmente, de la novela en aquello que llamamos literatura argentina.

Amalia de José Mármol es considerada de manera unánime la primera novela argentina, y también alrededor de ella se produce, y ella se produce en, una serie de circunstancias que valen en gran medida como factor común para el resto de la producción ficcional decimonónica. El asunto centrado en 1840, uno de los más sombríos años de la dictadura rosista, y su consiguiente tratamiento maniqueo, de fuertes contactos con la configuración romántica del problema del bien y el mal, la postulación de Buenos Aires como escenario civil, cultural y político para el desarrollo del drama o la confrontación ideológica entre distintas generaciones marcan una temática que deja su fuerte impronta para la literatura en ciernes. "Su publicación, en el filo mismo de la batalla de Caseros, la ungió con el carácter de definitiva, y la convirtió en el modelo obligado de casi toda la literatura posterior sobre el período de Rosas" (Marcon, 1959: 73). Pero también en algunos aspectos paratextuales la publicación de *Amalia* resulta el inevitable modelo a seguir: si "a lo largo del siglo XIX la prensa americana fue el principal archivo y soporte material de la producción escrita destinada al público" y "el espacio [...] donde se publicaron, antes que en libro, la mayoría de los textos de carácter científico y literario" (Román, 2003: 441), se comprende que la copiosa herencia de *Amalia* estuviera destinada, igual que ella, a ser publicada en lo que conocemos como folletín.

El proyecto de creación de una literatura nacional, que asoma en forma más o menos sistemática alrededor de los jóvenes del Salón del 37, tal vez no fuera lo bastante sólido como para resistir al hiato de cerca de dos décadas que impone el gobierno de Rosas, en el cual se alternarán en distintas dosis la censura, la desconfianza o el mero desprecio por parte del Restaurador hacia la producción cultural nacional[1]. Pero tanto estas causas externas como toda la ajetreada historia del siglo XIX en nuestro país no necesariamente son los exclusivos elementos responsables del mal desarrollo de la literatura ficcional: después de Caseros, por ejemplo, ese mismo Mármol que traslada el noble material de su apellido a un eficaz monumento-molde, ya no será capaz de seguir escribiendo sin su *daimon* o "espíritu que siempre niega" delante. Simétricamente opuesto, Bartolomé Mitre, que acusa a Rosas de haber diferido su carrera como literato, habla de su proyecto inconcluso, y Vicente Fidel López termina trasladando lo que sería un esbozado

[1] "La torpe política policial de Rosas, su absoluto desprecio por la disponible colaboración de los intelectuales, forzó la proscripción de un talentoso grupo de ideólogos y escritores" (Prieto, 1959: 21).

ciclo-etopeya de novelas históricas en el estro de Walter Scott (un tipo de novela que en inglés queda comprendida dentro de la amplia categoría genérica de *romance*) a su famosa Historia. Hay una insistencia bastante llamativa entre estos hombres (a los que podríamos agregar a Miguel Cané, pero entre quienes cabría excluir a Sarmiento) a considerar la literatura de ficción como parte de un movimiento infantil y adolescente, como producto de un candor y un optimismo más afín con la vida semiociosa de los primeros años (del individuo y por extensión de la patria), sentimientos todos que deben ser reemplazados por el compromiso con la gravedad de asuntos que requieren urgente solución, y para los cuales ninguna novelita al estilo de Cooper o Scott ayudaría a resolver nada[2]. Como dice Alejandra Laera, "Cané, ya en los ochenta [...] reniega del placer de la lectura de novelas que, pese a haberle permitido salvarse del fastidio, lo apartaron de lecturas más útiles y trabajosas. En vez de las novelas, lo que Cané aconseja, tomando distancia de las lecturas femeninas e infantiles, son los ensayos y los tratados de historia" (Laera, 2003: 421). Queda por decidir en cuál de los compartimentos por él establecidos habría que colocar sus propios textos, entre ellos la célebre aunque no muy útil ni trabajosa *Juvenilia*.

Por lo pronto queda claro que recién a partir de la década del 80, y no casualmente, las condiciones históricas parecen algo más favorables para la emergencia de una literatura sistemática, para la concreción de un programa literario menos nebuloso, y también para la intervención de doctos caballeros que, sin abandonar los ilustres afanes de sus profesiones *sensatas* (medicina, abogacía, milicia o "diarismo"), también se hacen un tiempo para borronear escritos cuya función puede considerarse un pasatiempo. No sólo hay más tiempo para "pasar"

[2] Vicente Fidel López, casi disculpándose por la reedición de su novela, escribe en 1854 una "Carta-Prólogo" algo quejosa donde repite que "en nuestros países [...] no se puede vivir de la literatura sino a través del diarismo" (Klahn y Corral, 35) y donde "por desgracia" no hay un medio que posibilite la expansión del género novelístico, aunque a lo largo del resto de su prólogo se entusiasma más con los aspectos históricos que presenta su novela, de los cuales ofrece una abultada síntesis, que con el problema del género novela o sus posibilidades de emergencia. De todos modos es sintomática su nostalgia por esa posibilidad, romántica según su opinión, de haber querido ser novelista. Su novela es el fruto de una "ilusión renunciada" en virtud de la realidad, que consiste en apartarse de lo que él llama amenidades del espíritu, pues le urgía vivir de su trabajo personal, lo que por lo visto resultaba imposible dedicándose a "novelar". Vicente Fidel López, un historiador, concibe la novela como producto de ideales juveniles, como la proyección ambiciosa y por consiguiente imposible de un joven fascinado por la lectura de Walter Scott y Fenimore Cooper. Pero al mismo tiempo, esa concepción *manqué* de la tarea del novelista incluye el deseo de transmitir "un conocimiento claro y la conciencia de [las] tradiciones nacionales" (Klahn y Corral, 37), es decir que propone el género en su función didáctica como opción acaso más accesible que la historia. Bartolomé Mitre, en 1848, también confesaba haber escrito su novela en ratos de ocio, es decir robándole tiempo al "verdadero" trabajo que es en su caso el periodismo. Si para Vicente Fidel López la novela (que por definición es histórica) debía retratar aquel aspecto *familiar* de la historia, todo aquello que el tiempo borra y que la historia no registra, para Mitre la novela es vida en acción y vida sujeta a la lógica, un espejo stendhaliano que despierte "profundas meditaciones o saludables escarmientos" (Klahn y Corral, 43). También para Mitre la novela debe popularizar nuestra historia, que el pueblo ignora. Sin embargo, nuestra historia deberá esperar todavía un par de décadas para dejarse popularizar.

escribiendo, también hay más tiempo para leer, ya que "la lectura de novelas supone el acceso a un tiempo continuo y sin interrupciones, y la constitución de un espacio privado en un hogar que no será deshecho ni violado, como en los años de las luchas por la independencia y del rosismo, y del que la mujer se erige como guardiana" (Laera, 2003: 421). No obstante, la lista que se extiende entre el período improductivo, digamos, del rosismo, hasta la década de 1880 no es tan escueta como nos lo harían pensar las opiniones de los hombres del XIX así como nuestras propias impresiones al respecto: *Camila o la virtud triunfante* (1856) de E. del C. (¿Estanislao del Campo?); *La huérfana de Pago Largo* (1856) de Francisco López Torres; *El prisionero de Santos Lugares* (1857) de Federico Barbará; *¡Santa y mártir de veinte años!* (1857) de Carlos Luis Paz; *Aurora y Enrique o sea la guerra civil* (1858) de Toribio Arauz; *Espinas de un amor* (1860) de Amancio Alcorta. Estos títulos (a los que habría que agregar las dos novelas que el español Manuel María Nieves dedicó al tema del rosismo, y la *Camila O'Gorman* del francés Pelissot, pronto traducida al español, por no hablar de *La nueva Troya* de Dumas –1850– o *Rosas ou la Republique Orientale* de Alfred Villeneuve –1849–) en lo que atañe exclusivamente al tópico del rosismo[3]. Junto a ellos se mencionan siempre los aislados ejemplos del trunco proyecto de López (*La novia del hereje, La loca de la guardia*) y *Soledad* de Mitre, pero también *Esther* (1858) de Miguel Cané (padre), *Los misterios del Plata* (1844-1846) y *La familia del comendador* (1854) de Juana Manso; las tres novelas de Eduarda Mansilla publicadas a lo largo de la década del sesenta; *El hogar en la pampa* (1866) de Santiago de Estrada o las *Peregrinaciones de un alma triste* (1876) de Juana Manuela Gorriti[4].

Los quejumbrosos acentos de Mitre y de López deben ser colocados, por un lado, junto a la producción que venimos de mencionar, y que se trata de una producción para nosotros prácticamente desconocida salvo por el caso de Gorriti y en menor medida de Mansilla, y a otra clase de títulos como "El matadero" y *Facundo*. En principio no parece casual que dos de los autores que producen una obra en cierta medida duradera durante ese interregno entre Caseros y el ochenta sean mujeres, tanto productoras como destinatarias de una disciplina que se considera ajena a los acontecimientos paroxísticos que las rodean (y que sin embargo incluyen en sus obras, precisamente, otro orden de paroxismos). Paralelamente "El matadero" y *Facundo*, los otros dos textos significativos, en cuanto a alcance como a elaboración, no pretenden injertar un modelo determinado (la novela histórica de Walter Scott) sino que se establecen como textos híbridos que intentan explorar, a la vez que la crean, una tradición autóctona. De modo que las excusas marginales de Mitre y López, aunque añadidas en posteriores ediciones de sus novelas, son parte de un desinterés personal en cuanto a lo que significa escribir ficción, actitud reforzada más tarde por las opiniones de Cané.

[3] Antonio Pagés Larraya, "Tres olvidadas novelas sobre la tiranía", *La Nación*, 4 de enero de 1959, *apud Proyección del rosismo en la literatura argentina*, capítulo III, "La novela y el cuento".

[4] V. Alejandra Laera, "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina T.2: La lucha de los lenguajes*.

En medio de semejante contexto, donde el lastre de represión política parece contagiarse a la literatura, o más bien a quienes daban su opinión autorizada sobre ella, no se puede considerar sorprendente que la aparición de las novelas populares de Eduardo Gutiérrez o la desafiante manera en que Cambaceres inscribe su obra desde su primer título, *Silbidos de un vago,* desataran los aullidos del escándalo. Eduardo Gutiérrez, como periodista devenido escritor, y Eugenio Cambaceres, como "ocioso" capaz de verter el cuestionable molde naturalista en nuestra literatura, desafían cada uno a su manera una situación establecida, muy debatida, es cierto, pero que cuando comenzó a cambiar no fue bien vista: poder vivir de la literatura, o dedicarse a la literatura y al ocio. Tampoco es casual que en las primeras novelas de ambos aparezcan tematizados estos aspectos.

Si bien hasta entonces, como dijimos, la prensa es el soporte privilegiado para difundir toda clase de escritos, literatura incluida, sólo a partir de la producción de Eduardo Gutiérrez (ya que Cambaceres solo recurrirá a la publicación folletinesca *ex post*, una vez escritas sus novelas) el "folletín" se pone en funcionamiento en toda la amplitud dinámica y estructural que el término sugiere.

El folletín, también conocido como novela por entregas o novela popular, puede circunscribirse, como lo hace Jorge Rivera (1968: 10), al mismo período en que se desarrolla y alcanza su maduración la novela realista europea: 1830-1914. El cuestionable rótulo de "novela popular" sirve en cierta medida para dar cuenta de la nueva amplitud de alcance que adquiriría la novela así distribuida y también para afinar ciertas caracterizaciones. Si pensamos que autores como Balzac, Dostoievski o Henry James publicaron algunas de sus novelas como folletines, eso nos los coloca a la misma altura que Dumas o Sue; si bien el canal mediante el cual se hacía llegar las novelas a la gente era el mismo, no siempre se trató de los mismos públicos ni de los mismos autores. Al mismo tiempo, no todos los escritores netamente folletinescos eran del todo deleznables, sino muchas veces lúcidos captadores de la sensibilidad imperante, a pesar de que lo hicieran para explotarla comercialmente. Sea como sea, la aparición del folletín determina un cambio en las condiciones de circulación que la literatura tenía hasta entonces, y si bien en muchos casos sus productos están signados por una evidente voluntad mercantil, es necesario conceder que aún las grandes plumas de la época, accediendo a este medio, intentaban acceder igualmente a una mayor popularidad y a mayores ingresos. El reemplazo de la prensa manual por las rotativas y la consiguiente multiplicación del periódico, junto a una nueva manera de escribir en concordancia con dicha velocidad, serán factores que aparecerán incluidos dentro de la estructura de las novelas escritas exclusivamente para este formato. Si antes los periódicos reservaban su espacio sólo para el ensayo político y literario, la nueva manera de distribuir ficciones incorporará un público para quienes "el 'folletín' es lo mismo que la 'literatura' para las personas cultas", con la diferencia, según Gramsci, de que estos "se interesan y se apasionan por sus autores con mucha mayor sinceridad y más interés humano que los llamados salones cultos" (Gramsci, 1967: 169). Como lo sugiere Rivera (1968: 17) en un interesante comentario, al margen del primordial interés de captar suscriptores, el

periodismo se aparta de su función de noticia y de crítica apelando a lo ficticio, en tanto que lo ficticio incorporado dentro del periódico en algunos casos ostenta marcas documentales como efecto verosimilizador. El deslizamiento transitivo entre ficción y noticia y la explotación de sus convenientes límites borrosos es un recurso que continúa asegurando el interés del público.

De la genealogía que constituye al folletín sólo citaré aquellos precedentes que considero terminan derivando, en algunos casos de manera muy desplazada, en la producción de Gutiérrez: los periódicos sensacionalistas, con sus inventarios de truculencias y su apoyo en los procesos judiciales; el drama romántico derivado del *Sturm und Drang* y la novela gótica en la tradición de Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis y Robert Maturin; los héroes románticos de cuño byroniano; y por último el tipo de novela que se afilia con la creciente moda realista y que derivará en el folletín de tendencia progresista (Soulié, Souvestre, etc.) (Rivera, 1968: 20-21). Sobre estos esquemas previos, el folletín tradicional pulirá un modelo invariable que ofrece la base argumental de un ser desprotegido, por lo general desposeído de sus derechos por su antagonista, al que perseguirá y dará castigo ejemplar, abundantemente catártico y reparador.

"La novela de folletín sustituye (y favorece, al mismo tiempo) la fantasía del hombre del pueblo, es un soñar con los ojos abiertos. [...] en el pueblo la fantasía depende del 'complejo de inferioridad' (social) que determina largas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables, de los males que se soportan, etc." (Gramsci, 1967: 173-4). Los típicos huérfanos dickensianos secuestrados son entonces la plasmación de los previos y complicados embrollos góticos en los cuales la heroína debe descubrir el secreto de sus orígenes y de paso terminar de autodescubrirse, tradición que, nos enseña Frye, se remonta mucho más lejos aún que estas piezas *frénetiques*, y que constituye una importante base del *romance*. La perfecta captación de esta catarsis aparece plasmada por ejemplo en *Jane Eyre*, que, tal como lo aclara con mucha intuición Raymond Williams, comparte directamente con el lector el alivio de sus prerrogativas reconquistadas. Pero según el folletín se desarrolla y por ende se diversifica, sus estilos catárticos igualmente comienzan a ampliarse y en cierta medida a multiplicarse. Porque lo que se suele llamar folletín se caracteriza por la presencia de un héroe carismático[5], recto y honesto, que se ve arrastrado al crimen para llevar a cabo su venganza y recuperar aquello que le ha sido arrebatado, produciendo de esta manera en el ánimo del lector, según lo que se citó de Gramsci, una catarsis de reivindicación, con el consiguiente triunfo del bien sobre el mal. Pero los ejemplos de fo-

[5] Se trata del "superhombre de masas" que analiza Umberto Eco en el libro de título homónimo, que surge a su vez de la reflexión de Gramsci de que el verdadero superhombre nietzscheano tiene su origen no tanto en "una elaboración mental situada en la esfera de la 'alta cultura'" sino más bien en personajes como el conde de Montecristo, el Athos de *Los tres mosqueteros* y hasta en el Vautrin y el Rastignac balzaquianos, informados a su vez por otros tantos folletines (Gramsci, 1967: 189). Este tema del superhombre es asimismo el que articula parte de las reflexiones de *La sagrada familia. Crítica de la crítica crítica (Contra Bruno Bauer y consortes)*, donde Marx y Engels analizan diversos personajes de *Los misterios de París*, de Eugène Sue.

lletín, desde luego, desbordan este único esquema que, es verdad, respondió a la gran mayoría de lo que Rivera caracteriza como el primer período del folletín (1830-1848) y al que sigue un segundo momento (1852-1870) que se alinea en forma más directa con la novela histórica de Walter Scott y que se produce en una coyuntura política en la cual se tiende a la creación de las naciones europeas (Rivera, 1968: 46-7).

De manera general, las novelas con gauchos de Gutiérrez se pueden caracterizar dentro de ese primer momento del folletín, en tanto que sus ciclos de novelas sobre Rosas y el Chacho Peñaloza responderían al segundo movimiento, donde la intención en apariencia visible es presentar una historia todavía reciente para instruir al pueblo de la "república posible" y a las nuevas masas aluviales que se incorporan al proyecto de la nación.

2

No es un dato banal que la novela formando un verdadero sistema surja precisamente de la fusión de una pareja de opuestos hasta entonces privativos: periodismo o novela. La fabulosa sucesión de folletines de Eduardo Gutiérrez comienza en ese deslizamiento: del *fait-divers* y la crónica policial en *La Patria Argentina* a una progresiva asimilación de técnicas narrativas y a un ordenamiento de los datos del "caso" que configuran la estructura de una intriga apta para mantener en vilo al lector (Laera, 2004: 80-88). Tal es el comienzo de la carrera de Gutiérrez con *Un capitán de ladrones en Buenos Aires,* donde tampoco es casual que se tematice la llegada al país de un carismático truhán español: el folletín extranjero presenta así, antes de ingresar, sus papeles en la aduana. El folletín siguiente será ya una afirmación de cómo el género ha sido asimilado, pues se trata nada menos que de *Juan Moreira*, al que seguirá una larga serie de novelas con gauchos gracias a la cual Gutiérrez conocería una notoriedad contemporánea y otra relativamente postrera.

A diferencia de las novelas con gauchos que forman parte de lo que Gutiérrez agrupa bajo el rótulo genérico de "dramas policiales", sus "dramas del terror", compuestos por cuatro novelas[6] que para Jorge Rivera (1967: 37-8) no representan sino la típica versión de la retórica liberal sobre el asunto del rosismo, le imponen empero a Gutiérrez el desafío del trabajo con material histórico y ya no periodístico, para lo cual sigue aplicando algunos de los aspectos estructurales utilizados para los "dramas policiales", en rigor sus esquemáticas polarizaciones:

[6] La serie comienza a publicarse a partir del 27 de diciembre de 1881 en *La Patria Argentina* bajo el título "Dramas del terror", a los tres días de finalizada *Juan Moreira* en el mismo diario. El folletín será recogido en libro bajo los siguientes títulos: *Don Juan Manuel de Rosas, La Mazorca, Una tragedia de doce años* y *El puñal del tirano.* El otro ciclo histórico que acomete Gutiérrez lo dedica al Chacho Peñaloza y comprende los títulos *El Chacho, Los montoneros* y *El rastreador.* Jorge Rivera, que sigue un criterio distinto al del propio Gutiérrez para la agrupación de sus obras, también incluye entre las novelas históricas *La muerte de Buenos Aires* y *La muerte de un héroe.*

la dicotomía estabilidad-inestabilidad, las oposiciones de carácter maniqueo entre buenos y malos, la contraposición entre un pasado seudoedénico de mayor inocencia y un presente beneficiado por el progreso (ferrocarril, telégrafo, alambrado) pero indiferente ante ciertos valores perdidos, las alternativas entre la violencia más desatada y los sentimientos candorosos, todo presentado a través de un uso privilegiado de la hipérbole por parte del narrador y de un efectivo registro coloquial por parte de los personajes[7].

La discontinuidad que se produce en los materiales utilizados (los documentos, reportajes, datos de orden periodístico que son reemplazados por testimonios orales de los testigos) se enfrenta a la continuidad de los recursos antes señalados y también a otra continuidad significativa y englobante: si bien pasamos de los "dramas policiales" a los "dramas del terror", seguimos bajo cierto estro de lo teatral. Esta insistencia se verifica en el tercer título de la serie, *Una tragedia de doce años*. La apelación de Gutiérrez a lo teatral coincide con los dilatados desarrollos de determinadas escenas, con su cualidad de crisis constante en la que se privilegian enfrentamientos entre dos o a lo sumo tres personajes, con el empleo de la ironía trágica (los lectores tienen información de la que en ocasiones carecen los personajes "buenos"). En el caso de los "dramas del terror" los dispositivos teatrales además viran al *grand-guignol* mediante el regodeo en las cabezas cercenadas, que por su acumulación hacen pensar al lector en una colección de cabezas de utilería. Incluso las escenas que ilustran las tapas de los folletines convertidos en libro (un puesto de carnicería que exhibe cabezas como mercadería; una mujer en camisón contemplando descompuesta la cabeza que le enseña un colorado) no escapan a la textura escenográfica de la propuesta.

Contra todo esto, sin embargo, existe una buena cantidad de elementos que supera la mera adopción de recursos teatrales o incluso operísticos más allá de la desobediencia al decoro. Como folletinista asumido que es, Gutiérrez no desdeña la omnisciencia característica del narrador de la novela popular, verbalizando a menudo los pensamientos de los personajes, interrumpiendo así un posible privilegio del "mostrar" por sobre el "contar". La libertad de no estar restringido a un escenario es igualmente aprovechada en secuencias de diversos periplos por la ciudad (hay que reconocer que los personajes de Gutiérrez se trasladan todo el tiempo, dentro y fuera de la ciudad) y si bien hay como dije algo de utilería en la acumulación de cadáveres sin cabeza, esto se ve alternado por descripciones que desbordan la formularia truculencia folletinesca y que aspiran a un puntillismo de índole naturalista, como por ejemplo la descripción del final de Félix Aldao, atacado de *delirium tremens* y condenado a pudrirse vivo, igual que la gangrena que devora a un pobre unitario tras haber sido obligado a caminar descalzo desde Entre Ríos hasta Buenos Aires tras la batalla de Quebracho[8]. Contra las restricciones espaciales de lo teatral, entonces, Gutiérrez privilegia muchas veces la

[7] No obstante el narrador en Gutiérrez adopta muchos giros y locuciones coloquiales, a la vez que sus personajes también son capaces de articular frases atravesadas por la hipérbole.

[8] Ambos episodios aparecen en el capítulo "Por unitarios" de *El puñal del tirano*.

longitud del camino, el padecimiento de un viaje demasiado largo hacia la muerte, como los indios pampas a los que traiciona Rosas y que manda a pie desde Bahía Blanca hasta Buenos Aires para que sean fusilados en la Plaza de Toros (plaza San Martín) o el agónico calvario de los hermanos Reynafé, con cuyos pies llagados deben atravesar el camino que separa Córdoba de Buenos Aires[9].

Frente a este tipo de escenas que podríamos caracterizar como dilatación del padecimiento, los desplazamientos dentro de la ciudad funcionan como un intermedio entre el tópico del prolongado calvario y la constricción de la unidad espacial: en "Los dos Maza" (*La Mazorca*), por ejemplo, las idas y venidas de Martínez Fontes entre las reuniones de conjurados en casa de Ramón Maza (que vive en un departamento contiguo al del "imbécil de Juan Rosas", 147) y la casa de Corvalán, a donde acude a denunciar a estos últimos, más los simétricos desplazamientos del hijo de Corvalán[10], que a su vez acude a Maza para denunciar la denuncia, responden a una estructura de *vaudeville* con sus personajes que entran por una puerta y salen por otra, si bien el escenario elegido no se limita a cuatro paredes sino a un circuito meticulosamente descripto a lo largo de la zona de Plaza de Mayo. Por fin en *Una tragedia de doce años* Gutiérrez intensifica, mediante una hipérbole que se transmite del lenguaje a la historia, la unidad espacial en desmedro de la unidad de tiempo (y manteniendo de paso una unidad de acción que no existe en los otros títulos de la serie) al encerrar a su José María Salvadores en una suerte de sótano del jardín de su casa durante los doce años del título. La acusada –y a largo plazo fascinante– desproporción entre unidad de lugar y (no) unidad de tiempo, sostenidas por la linealidad de la historia, produce aquí una formidable tensión que termina desmenuzando la noción de cotidianeidad (el tiempo deja de ser cronológico para convertirse en apocalíptico, es decir, en los extremos) para presentar aquello que Bajtín caracterizara como la situación de *crisis* de un hombre en el *umbral* y cuyo paradigma queda representado por el "hombre del subsuelo" dostoievskiano.

Si en *Historia de Juan Manuel de Rosas* Gutiérrez establece todavía cierto vínculo con sus novelas con gauchos al presentar, mediante una biografía novelada, a su protagonista dentro del polo de la "estabilidad", es decir, todavía en relación con el mundo (el polo de la "inestabilidad" o "pendiente del crimen" representa ya la fase de conflicto con el mundo, –Rivera, 1967: 28–), recto, más amigo de los gauchos que de los patrones, poseído por una fuerza sobrenatural animada por fulgores que exceden a un ser humano normal –aunque volviendo a lo teatral, como apunta Gramsci (1967: 192), "en el carácter popular del 'superhombre' hay muchos elementos teatrales, exteriores, más propios de la *primadonna* que del superhombre"–, dentro del esqueleto biográfico se introducen apuntes tendientes a explicar ese carácter singular mediante el uso del razonamiento positivista que Ramos Mejía emplea para su *Rosas y su tiempo* y *Las neu-*

[9] Respectivamente en "La masacre" y "Los mártires", en *La Mazorca*.

[10] Rafael J. Corvalán, editor responsable de *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres.*

rosis de los hombres célebres, pero al pasar al segundo título de la serie, *La Mazorca,* los recursos y la estructura cambian por completo, al punto que, fuera del tema en común que los vincula, a simple vista parece difícil, desde el tono o la textura, encontrar un hilo conductor evidente entre ambos títulos[11].

En el comienzo de *La Mazorca* la figura de Rosas pasa a un segundo plano (es decir que se alinea dentro de la tradición de textos del rosismo que trabajan con esta figura *in absentia*) y el narrador se ocupa en presentarnos la manera en que se establece la Sociedad Popular Restauradora y en describir a sus tenebrosos miembros. De allí en más el texto ofrece una serie de alternativas que responden a un rígido esquema único y cuya repetición arroja al lector a una atmósfera claustrofóbica de pura materialidad corporal amenazada, curiosamente similar al recurso de tema y variaciones llevadas a la exasperación que presentara Sade en sus novelas más largas como *Justine* o *Histoire de Juliette*. En ese sentido la secuencia que inaugura la narración es sintomática de la lógica redundante pero no por ello ineficaz que transmite su tonalidad al resto de la obra[12]: los esbirros de Rosas, conocidos como La Mazorca (aunque el pintoresco origen de su nombre es revelado más tarde, en el capítulo 3) se reúnen frente a la casa de don Lucas González para convertirla en su establecimiento. A partir de entonces toda motivación (por qué Lucas González, por qué esa casa) por parte de los malvados responderá al capricho, a la obstinación, a la envidia o al "ludibrio" (una palabra favorita de Gutiérrez). Al irrumpir en la casa decapitan al peoncito (el primero de la muy extensa lista de degüellos) y aterrorizan a Don Lucas hasta que este, intentando huir para salvar a su mujer, resbala en la sangre del peón y es igualmente decapitado. Se presenta un sereno que sugiere conducirlos a casa de la amante de Don Lucas, a cambio de que le den como recompensa a la mulatilla de ésta. Nueva irrupción, consiguiente destrozo de la casa, y delectación diabólica de los esbirros, que obligan a la bella amante de Don Lucas a besar su cabeza decapitada, para luego matarla a golpes. Al día siguiente dejan en el puesto del carnicero Ramón las cabezas, ya que éste tiene por costumbre, como venganza, venderles carne de unitarios a los unitarios. Aparece el terrible sereno Moreira (padre del famoso Juan, ya novelado por Gutiérrez en su anterior folletín), que arranca el cuero cabelludo a la cabeza de Don Lucas y lo ata a la cola de su caballo. Establecidos en su flamante antro, la casa expropiada de Lucas González,

[11] Entre *Historia de Juan Manuel de Rosas-* y *La Mazorca* (o sea entre el 26 de marzo y el 2 de mayo de 1882) hay dieciocho capítulos que no fueron recogidos en libro y que cubren el período que va desde la batalla del puente de Márquez hasta el asesinato de Facundo Quiroga aproximadamente. Consideramos que por la estructura y el tono, estos capítulos pueden considerarse como parte de *Historia de Juan Manuel de Rosas.* A partir de *La Mazorca* (designado como "libro tercero" en el folletín del 3 de mayo de 1882) cambia el registro de narración histórica y cronológica para concentrarse en una suerte de escenas de la vida privada bajo el terror.

[12] Del mismo modo en que Michael Riffaterre piensa la función del cliché, nosotros lo podemos aplicar al "protocolo obsesivo" de las repeticiones estructurales: poco importa que susciten o no reacciones desfavorables mientras que susciten alguna clase de reacciones, porque se trata de una estructura de estilo y por consiguiente "llama la atención hacia la *forma* del mensaje lingüístico" (Riffaterre 1976: 194). La misma repetición genera un campo "trillado" pero no ineficaz.

los integrantes de La Mazorca ven llegar a Gamboa, socio de Don Lucas que también vivía en la casa, pero que venía de pasar el fin de semana en San Fernando. A partir de allí se reinicia el ciclo, con variantes o detalles: degüello con el cuchillo mellado, corte de orejas, apertura de "ojales" en la carne del cadáver para depositar allí moños federales, cuerpos que caminan sin su cabeza, etc. Así esta narración, que se establece como ficción de origen (cómo nació La Mazorca) altera su secuencia cronológica para remontarse a las prehistorias de Troncoso, Cuitiño, Salomón, asimismo microhistorias de "hombres buenos" que se vieron lanzados al crimen (estructura del primer período del folletín), pero que retoman nuevamente el esquema antes indicado: persecución, acorralamiento y muerte de víctimas inocentes. El mismo esquema obtiene una variante algo más interesante en el capítulo "La masacre", donde la víctima individual es reemplazada por una víctima colectiva representada por mujeres y niños indios fusilados y degollados en la antigua Plaza de Toros. Una vez que este esquema evidentemente llega a un nivel de repetición idiotizante en el capítulo "Crece el terror", el resto de la novela se irá centrando paulatinamente en el complejísimo episodio del asesinato de Facundo Quiroga y sus supuestos asesinos, los hermanos Reynafé. Aquí resulta interesante que Gutiérrez decida, dentro de la lógica barroca folletinesca de adición versus selección, ofrecer un dilatado episodio que rivaliza con la garantizada truculencia del asesinato de Quiroga (escena clave, si las hay, de la formación cultural del "terror argentino"), al cambiar con consumada habilidad narrativa el punto de vista y narrar la persecución, ordalía, calvario, prisión, convalecencia y finalmente muerte de los Reynafé. La desembozada postura de Gutiérrez, que asimila a los Reynafé a unos santos (según lo confirman capítulos titulados como "El proceso de Pilatos" o "Los mártires", o bien la escena en que al llegar a Rosario son insultados por la multitud) no atenúa con todo la intensidad de la narración y se podría decir aquí que el autor cumple cabalmente con sus objetivos. En este episodio de los Reynafé queda clara la capacidad de Gutiérrez para desarrollar en todas sus posibilidades un cuadro de dolor y horror humano a partir de un único elemento sostenido (la marcha a pie de los reos), mediante la intervención de diálogos verosímiles, realistas, que sostienen los verdugos con los reos, y gracias a detalles que superan, al menos para nosotros hoy, el rígido esquematismo folletinesco, como en la escena en que a los Reynafé, que no quieren avanzar a causa de sus pies llagados, les ponen pajas encendidas "como a los caballos retovados", para que caminen. Esta larguísima secuencia, que abarca cerca de la mitad del texto, culmina en un capítulo inolvidable, "La matanza", que describe con el mismo sádico puntillismo la escena de la muerte de los Reynafé y de Santos Pérez en la plaza de la Victoria (Plaza de Mayo) frente al "populacho" y a los ilustres, entre los que se cuenta Rosas.

> Al ver que le apuntaban, Santos Perez perdió su aparente serenidad, entregándose á la desesperacion más tirante.
> –A mi no me apunten, porque á mi me perdonan! Dijo!
> Si no voy á hablar y á cantar cómo se ha hecho todo esto.

Y miéntras gritaba se retorcia entre las ligaduras que lo sujetaban, al estremo de hacer crujir el banquillo.

–Yo no quiero morir! Eso no es lo convenido.

La multitud chillaba y se entregaba á las brutales manifestaciones de su alegría.

Como si esto hubiera sido calculado, apareció en aquel momento en los balcones del Cabildo, la satánica fisonomia de Juan Manuel Rosas (*La Mazorca,* 191)[13].

La pluma de Eduardo Gutiérrez es igualmente eficaz, en su humor involuntario, para retratar uno de los tópicos privilegiados del subgénero rosista: la temible cuñada del Restaurador.

Entre las sombras de la federación y ocupando el puesto más repugnante, se movía, semejante á un reptil horrible, aquel demonio de la perversidad[14] que se llamó doña María Josefa Ezcurra.

[...]

Con una figura ridícula hasta la insolencia y una cara siniestramente antipática, aquella mujer era una especie de tarántula, cuyo vello negruzco y repelente, parecia verse brotar entre su piel escarlata, á consecuencia de su vida desordenada.

La fealdad tenebrosa de aquella mujer malvada, estaba completada por dos ojillos de basilisco que giraban como en un círculo de sangre [...].

¡Parecian aquellos ojos, dos estiletos revolviéndose en los lábios de una herida! (*La Mazorca,* 214-5).

María Josefa, ya presentada en *Historia de Juan Manuel de Rosas* con atributos masculinizantes en oposición a los rasgos de ángel todavía luminoso de su futuro cuñado, es una figura grotesca ("ridícula", como la designa el texto), paradigma de los recursos descriptivos de Gutiérrez que proceden por agregación y por desplazamiento metonímico (sus ojos son los "estiletos" de la federación, que ya hemos visto revolverse en diversas heridas). La utilización saturada de figuras como la hipérbole, la *occupatio* o preterición y la metonimia producen una tendencia de autosuficiencia textual por la que la forma remite al contenido y a la inversa. Los realemas ("Tenemos a la vista el original de aquella inmortal defensa [...]. Nos complacemos en extractarla, aunque *muy a la ligera*", *La Mazorca,* 144, subr. mío), dentro de este contexto, sólo sirven para subrayar este efecto de universo textual que se crea y se remite sí mismo[15]. De una manera puramente retórica,

[13] Respetamos en las citas la ortografía perteneciente a esta edición.

[14] "Demonio de la perversidad": es curioso señalar que en *La Patria Argentina* se publicaban traducciones de Edgar Allan Poe que seguramente no habrán escapado al ojo de Gutiérrez. "El pozo y el péndulo", por ejemplo, se publicó en traducción de Edelmiro Mayer el 5 de febrero de 1882, dentro de una serie de folletines unitarios (por lo general traducciones) que aparecían los domingos. A Gutiérrez, como ya lo señaló Alejandra Laera, se le reconocen menos influencias y lecturas de las que parece haber tenido.

[15] A veces sucede también, como en *Historia de Juan Manuel de Rosas,* que el narrador admite no haber podido obtener un dato determinado, o no recordar el nombre de ciertos personajes, todo lo cual no hace sino reforzar, como notación aparentemente insignificante (la no significación del dato inasequible, es decir, de la información que no provee el texto), el efecto de realidad, según lo razonado por Barthes en "L'effet du réel".

el narrador invita al lector a confrontar las afirmaciones del texto con los testigos todavía vivos de la época que describe, y que obedece al tipo de invitaciones que de antemano se sabe que serán rechazadas.

En "¡Sangre!", capítulo final de *La Mazorca,* se desbarata el movimiento revolucionario que organizan el teniente coronel Zelarrayán, junto a sus amigos Ríos y Céspedes, para apoyar la conjuración de Maza. Tras el consabido recorrido que les hacen hacer descalzos a los presos, Zelarrayán es fusilado y degollado; su cabeza queda empalada a la intemperie. Ríos, "que amaba con pasión a Zelarrayán" (328), y Céspedes, en lugar de seguir la misma suerte son obligados a observar la cabeza durante dos horas por espacio de cinco días, sin poder desviar la mirada bajo pena de renovados azotes. La cabeza, desde luego, comienza a descomponerse, y Ríos a sufrir las consecuencias de esta insólita tortura, que acaba con su razón:

> La cabeza de Zelarrayán no se apartaba un momento de su vista, pues cuando se cumplía el tiempo de mirarla, la veía en el calabozo, sobre los hombros de sus centinelas, en cualquier parte en fín donde fijara la vista.
>
> Y estaba tan impregnado del fuerte olor que despedía la cabeza, que lo tomaba hasta en los alimentos, de que se privó voluntariamente, pues no podía ya tragar un solo bocado.
>
> Le parecía que comía de la cabeza de su amigo.
>
> Al tercer día cuando lo sacaron del calabozo para conducirlo ante la cabeza, el capitán Ríos no podía dar un paso.
>
> Se sentía débil, febril y atacado de un raro delirio.
>
> Se le figuraba que lo obligaban a besar á aquella cabeza fétida y desfigurada (*La Mazorca,* 329-30).

El tópico del beso a la cabeza decapitada, que se adelanta en una década a la *Salomé* de Wilde, cierra esta entrega de los "dramas del terror" de la misma forma en que había servido para abrirla con el episodio de la amante de Lucas González. Una vez más Gutiérrez, pero por extensión el mecanismo de dilatación del padecimiento inherente al folletín, demuestra que el regodeo sádico es uno de los fundamentos de la cultura popular y que no se pueden comprender los productos a ella destinados si se ignora que la sexualidad y la violencia resultan para ella fundamentales (cf. Frye 1992: 39)[16].

Pero a diferencia de Sade, donde el mal puede triunfar con la misma naturalidad con que triunfa el bien en las novelas populares, Gutiérrez apunta a una solución parcial al ofrecer un castigo compensatorio, simbólico acaso para todas las anteriores víctimas, en la persona de los dos Maza. Pero se trata de una catarsis imperfecta en sus alcances, ya que la reparación resulta muy tardía y poco simétrica entre la cuenta de víctimas inocentes acumuladas y los desmanes y crímenes cometidos y por cometer. Más satisfactoria resulta la doble catarsis que

[16] En *El puñal del tirano* se repite un esquema similar: los presos de Santos Lugares son obligados a fusilar y a enterrar a sus compañeros bajo pena de azotes. Otra variante de este castigo es la de los presos obligados a cavar su propia tumba y a dormir en ella en vísperas a su fusilamiento.

se promueve en *Una tragedia de doce años*: por un lado, la recompensa del aire libre tras doce años de encierro para José María Salvadores, y por otro la reivindicación de su mujer doña Mercedes, segregada por familiares y vecinos en virtud de haber parido cinco hijos durante esos mismos años y que a los ojos del prójimo eran producto de un obstinado extravío[17]. Si bien se verifican asimismo ciertas microcatarsis en las muertes simétricas, estilo contrapaso dantesco, de algunos asesinos de la Mazorca, como en el fusilamiento del terrible Moreira[18], se sobreentiende que la catarsis final y definitiva es la que clausura el ciclo con la previsible caída de Rosas en la batalla de Caseros, si bien "Los partidarios de Rosas que no fueron tomados con armas en la mano, no solo no fueron perseguidos sino que ni siquiera se les incomodó". Al día siguiente de la batalla de Caseros "parte de las tropas vencedoras y de las que se habían entregado en la plaza, que vestían ya de la misma manera que aquellos, se habían entregado al saqueo más brutal" (*El puñal del tirano,* 239). El escamoteo de la catarsis que debería clausurar tantas páginas de crímenes impunes queda reflejado en el ambiguo último capítulo que cierra *El puñal del tirano* y la serie de los dramas del terror, "La última víctima", en el cual un joven exiliado en Montevideo, Villegas, decide falsificar la firma de Rosas para cobrar dos millones de pesos. Su plan tiene éxito casi hasta el último momento, en que lo atrapan y fusilan, "siendo la suya la última sangre que se derramó por orden del tirano" (241). ¿La actitud de Villegas está destinada a despertar la simpatía o el rechazo del lector? El problema de identificación que plantea este final, suerte de coda que refleja la ausencia de tono triunfalista por parte del narrador al relatar el episodio de Caseros, nos enfrenta nuevamente a esos pequeños desvíos que se permite Gutiérrez dentro de los previsibles mecanismos inductivos del folletín.

3

Al asumir la tarea de presentar a sus lectores diversos episodios del rosismo, Eduardo Gutiérrez parece cumplir con el dictamen de "enseñar historia al pueblo" decretado por Mitre y López (v. nota 2). Ahora bien, dentro de la estética necesariamente truculenta del folletín, los gestos de lo *familiar* de Vicente Fidel López aquí se vuelven mueca de espanto donde la estridente gama del rojo tiñe una sucesión casi infinita de cuerpos en convulsiones grotescas. Gutiérrez somete al esquema iterativo del folletín las anécdotas más populares de la Mazorca para poner en escena el grave espectáculo del terror argentino de un modo tal que el

[17] La actitud del "héroe" José María Salvadores con su mujer, a la que embaraza cinco veces seguidas sabiendo que la expone al escarnio público, es un buen ejemplo del sadismo de los personajes positivos, y de esa regla folletinesca por la cual "los medios para hacer el bien y el mal son con frecuencia los mismos y todo se limita, al cabo, a una depuración de los fines" (Rivera, 1968: 29).

[18] Los "buenos" (los Reynafé, Zelarrayán) aceptan la muerte como una bendición, como el final de los tormentos. Los "malos" (Santos Pérez, Ramón Maza), lloran, se desgañitan y aparecen en toda su cobardía antes de morir.

verdadero *Leitmotiv* de estos "dramas del terror" serán las cabezas decapitadas rodando, volando, colgadas de la cola de los caballos o utilizadas para golpear puertas. Los cuerpos, vivos y muertos, se ven sometidos a la laceración, el insulto, la tortura, para que el terror surja en su doble significación política y anímica y la frase "vivir bajo el terror" se literalice en la tercera entrega de estos dramas. La producción de terror se genera apelando y tensando al máximo el tópico de la justicia injusta o puesta al revés: no hay dónde recurrir puesto que es el Estado mismo el que se ha vuelto asesino. En este paisaje enrarecido los maleantes más tenebrosos representan la justicia y la reparten con sus cuchillas melladas. El lugar acordado a las víctimas es el de una visible y pública burguesía necesariamente ilustrada, necesariamente acorralada y por fin necesariamente asesinada por los bárbaros. Pero, en un sistema pendular que se acrecienta, de la representación más visible y pública con que comienza la serie, *Historia de Juan Manuel de Rosas*, que relata los años previos a convertirse en gobernador de Buenos Aires, la narración trata de individualizar a los personajes estructurando dramas "a puerta cerrada" que culminan en el dilatado encierro de José María Salvadores, para volver a abrirse luego, en *El puñal del tirano,* a una estructura que combina los métodos empleados en *Historia de Juan Manuel de Rosas* por un lado y *La Mazorca* por otro.

Si la posibilidad de adscribir los dramas del terror a la categoría de folletines por encima de novelas "problemáticas" o "serias" debe juzgarse según la oposición que brinda Umberto Eco (1995: 19), respectivamente novelas donde triunfa el bien o novelas donde la oposición bien/mal no se resuelve, la definición genérica en el caso de los dramas del terror como ciclo parece dudosa. Daría la sensación de que la pericia narrativa alcanzada con las novelas de gauchos encuentra escollos difíciles de superar frente a un material histórico como el que ha elegido Gutiérrez, y que el molde consolatorio que estructura al folletín se resiste a un idéntico tratamiento en este caso. Por lo pronto, el autor abre la serie presentando como protagonista a un héroe negativo, si bien la *Historia de Juan Manuel de Rosas* trata precisamente del viraje de un ser carismático y justo en un monstruo sanguinario. Ahora bien, si asentimos con Edward Said (2004: 262) en que la biografía como estructura organizadora de la novela es superada entre fines del XIX y principios del XX, en el paso de la *Historia de Juan Manuel de Rosas* a *La Mazorca* podemos encontrar una evolución similar.

El espeluznante episodio que, como ya vimos, abre *La Mazorca,* relata la confiscación de la propiedad del aparentemente "respetable" don Lucas González, a quien asesinan, para luego seguir sus andanzas en la casa de la amante de don Lucas, iniciando una serie de crímenes tan encadenados como inexorables. La espectacular "pasión" de los hermanos Reynafé, al igual que el asesinato de Maza, resultan altamente patéticas en su desarrollo, pero tanto en este caso como en los anteriores mencionados, existe en los referentes una ambigüedad (tanto dentro como fuera de la ficción, en su calidad desdoblada de personajes ficcionales e históricos a la vez) que vuelve problemática otra de las instancias necesarias del folletín, que es la de la identificación del lector con el padecimiento de los perso-

najes. De esto resulta una dimensión insospechada, y en gran medida involuntaria, que fractura para bien o para mal la intención con que está planteada la serie. Frente a ciertos personajes claramente estereotipados, como doña María Josefa Ezcurra, agente demoníaco que servía al sangriento desenlace de *Amalia*, aparecen otros no tan fácilmente ubicables, como Encarnación Ezcurra o el enigmático Martínez Fontes. La gran excepción de la serie la constituye el caso de Salvadores, cuya historia resulta la más folletinesca y que omite progresivamente el cúmulo de datos históricos de las otras novelas para concentrarse en el sufrimiento de una familia. Si bien está claro que la narración lleva al lector a identificarse con todo aquel que es perseguido por Rosas o por La Mazorca, la entropía que parece signar cada uno de los relatos determina que incluso algunos federales antes señalados por el texto como "malos" también se conviertan en víctimas, y es allí donde la identificación del lector vacila. De manera análoga se puede postular una vacilación genérica entre los procedimientos del folletín y los de la novela histórica, razón por la cual, a su vez, se podría entender la calidad despareja y el desconcierto que producen los "dramas del terror" frente a las novelas con gauchos (o "dramas policiales"), incluso si estas últimas tienen sus defectos, ya que a pesar de ellos, al final de su lectura el texto transmite al menos la sensación de que ha triunfado el género. Los dramas del terror, por el contrario, presentan largas secuencias de gran eficacia dramática (el fusilamiento de indios en la Plaza de Toros, el largo episodio de los Reynafé, el asesinato de Maza, la cabeza de Zelarrayán) en medio de un conjunto al que por momentos la unidad se le escapa. El abuso en la incorporación de verosimilizadores y realemas como cartas, documentos, actas, más que contribuir a ajustar la intriga la dispersan. Sin quererlo, Eduardo Gutiérrez presenta una historia del gobierno de Rosas atomizada y fragmentaria, a la manera de un corpus mitológico que sin duda consiguió acuñar. Ya consideradas algunas de las influencias del folletín (Rivera, 1968: 20), vemos que la mezcla del melodrama, los periódicos sensacionalistas, el drama romántico entroncado con el *Sturm und Drang* y la novela de horror no permite una elaboración inconsútil del material, y que de hecho, si el folletín nace del *fait-divers*, lleva en su propia génesis la marca del fragmentarismo y de lo aditivo. Ahora bien, ese fragmentarismo, que en el caso de las novelas con gauchos encuentra una estructura motivada que hilvana los episodios (las distintas aventuras protagonizados por un mismo gaucho o gauchos), en los "dramas del terror" acusan un punto algo más crítico cuya tensión interna, en apariencia, no encuentra una resolución tan clara. El folletín nace como una incorporación de la ficción a la noticia y transitivamente, por ello, el folletín es capaz de incorporar la noticia a la ficción. La novela histórica en el estro de Walter Scott, que también resulta ser uno de los fundamentos del folletín, emplea igualmente el material histórico para someterlo a las exigencias narrativas de las formas del *romance*. Eduardo Gutiérrez, que no trabaja el material periodístico del mismo modo que el material histórico, emplea para los "dramas del terror" una técnica vacilante que consiste en el juego de préstamos ficcionales para la historia y préstamos históricos para la ficción. En esa doble técnica simétrica se juega la tensión no

resuelta y, digamos, problemática en su forma, de esta serie de cuatro novelas no sólo distintas de los "dramas policiales" sino además distintas entre sí.

La novela histórica como la pretendían Mitre y López, subsumida en las formas más inquietas del folletín, que incorporan la tendencia romántica antifigurativa (Frye, 1992: 49) da como resultado en el caso de Eduardo Gutiérrez una recreación del período rosista que no debe ser leída en términos de verdad y falsedad sino dentro del marco genérico adoptado, marco que a la vez que adoptado es adaptado y por consiguiente presenta desvíos, desplazamientos, innovaciones con respecto a la tradición que lo precede para crear una tradición propia. Si bien es verdad que los excesos en el tratamiento que Gutiérrez hace del rosismo crearon una auténtica formación cultural que contaminó con sus exageraciones la consideración no ficcional sobre dicho período, no es menos cierto que su herencia retomó y cristalizó de manera definitiva el puñado de elementos entre mítico e históricos ya adelantados en *Amalia* para toda la posteridad literaria que se asoma al tema. La obra de Gutiérrez, descalificada por mucho tiempo a partir de una gran confusión entre aspectos literarios y no literarios, reclama hoy ser leída no como documento histórico más o menos veraz sino como la manifestación de una literatura que con aciertos y errores logra concretar un proyecto en lugar de proyectar excusas.

BIBLIOGRAFÍA

ECO, Umberto, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995.

FRYE, Northrop, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

GRAMSCI, Antonio, *Cultura y literatura*, Madrid, Península, 1967.

GRAMUGLIO, María Teresa, "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 6, El imperio realista, Buenos Aires, Emecé, 2002.

GUTIÉRREZ, Eduardo, *La mazorca*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.

—, *El puñal del tirano (continuación y fin de D. Juan Manuel de Rosas y La Mazorca)*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.

—, *Una tragedia de doce años (continuación de J.M. de ROZAS y de la MAZORCA)*, Buenos Aires, Luis Maucci, 1895.

—, *Historia de Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

JITRIK, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

KLAHN, NORMA Y CORRAL, WILFRIDO H., *Los novelistas como críticos*(comp.), T. 1., México, FCE, 1991.

LAERA, Alejandra, "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 2, La lucha de los lenguajes, Buenos Aires, Emecé, 2003.

—, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eguenio Cambaceres*, Buens Aires, FCE, 2004.

MARCON, Gladys; ULLA, Noemí; MILANO, Laura; RAMAT, Gladys Y CRESTA, Ada, "La novela y el cuento", capítulo III de *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras: 1959.

PRIETO, Adolfo, "Introducción" a *Proyección del rosismo en la literatura argentina.* Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
RIFFATERRE, Michael, *Ensayos de estilística estructural,* Barcelona, Seix-Barral, 1976.
RIVERA, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez,* Buenos Aires, CEAL, 1967.
—, *El folletín y la novela popular,* Buenos Aires, CEAL, 1968.
ROMÁN, Claudia A., "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)» y «Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas», en *Historia Crítica de la Literatura Argentina.,*V. 2, La lucha de los lenguajes. Buenos Aires, Emecé, 2003.
SAID, Edward W., *El mundo, el texto y el crítico,* Buenos Aires, Debate, 2004.
WILLIAMS, Raymond, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence,* Madrid, Debate, 1997.
—, *Culture and society. 1780-1950,* Middlesex, Penguin, 1963.

AMELIA BIAGIONI: POR UNA (RE)DEFINICIÓN DE SU LUGAR EN EL CANON

VALERIA MELCHIORRE
Universidad Católica Argentina

RESUMEN

La producción de Amelia Biagioni no ha despertado suficiente interés en la crítica académica. Es posible que esto se deba a algunas características del campo intelectual argentino, pero sin duda responde a un peculiar posicionamiento de Biagioni que la deja al margen de muchas de las estéticas predominantes y de los grupos de pertenencia. Es mi objetivo aquí describir el juego de relaciones entre la poeta y su medio y rastrear las clasificaciones y filiaciones que ha esbozado la crítica. En segundo lugar, intentaré establecer ciertas coordenadas que vinculen su poética con las de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik para subrayar sus características más propias, restituirle su lugar en el canon y comprender su importancia en el complejo entramado de la poesía argentina del siglo XX.

Palabras clave: margen, clasificaciones, filiaciones, canon, poesía argentina.

ABSTRACT

Amelia Biagioni's production has not interested enough scholar criticism. Certain traits of Argentine intellectual field may be in the root of this disinterest; but, no doubt, it is the consequence of Biagioni's peculiar positioning, that leaves her in the margin of several of the mainstream esthetics and groups. We will describe here the relationship between the poet and her medium, and we will trace classifications and filiations established by critics. In the second place, we will try to find some links between her work and that of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik, in order to underline her own peculiarities, give her back the place she deserves in the canon and understand her importance in the complex field of Argentine poetry of the twentieth century.

Key words: Margin, classifications, filiations, canon, Argentine poetry.

La obra poética de Amelia Biagioni no ha recibido aún la atención que se merece. Los premios de que ha sido objeto[1], así como el reconocimiento del Fon-

[1] Faja de Honor de la SADE por *Sonata de soledad*; Segundo Premio Municipal de Buenos Aires por *La llave*; Primer Premio Municipal de Buenos Aires por *El humo*; Tercer Premio Nacio-

do Nacional de las Artes, que la ha elegido para formar parte de su colección "Poetas argentinos contemporáneos" y publicado una *Antología Poética*, no fueron suficientes para despertar el interés de los escasos lectores de poesía y de la crítica especializada. El hecho de que sus textos, hoy casi inhallables, circulen entre los cenáculos restringidos de los iniciados no es llamativo dadas las condiciones del campo literario[2] actual, donde, por un lado, la narración ha ganado la partida[3], y, por otro, la lógica de la producción comercial tiende a imponerse cada vez más (Bourdieu, 1995, 447). Lo que resulta sorprendente es que lectores competentes y avezados –me refiero a la crítica académica–, que actúan como agentes del mismo campo y que reconocen en la producción de Biagioni su carácter de "iluminada", no hayan intentado, salvo excepciones, muchas de ellas recientes[4], acercarse a ella con más detenimiento. Es posible que esta actitud se deba a ciertas características del campo cultural argentino pero sin duda responde, en gran parte, a un peculiar posicionamiento de Biagioni que la deja al margen de muchas de las estéticas predominantes y de los grupos de pertenencia. Es mi objetivo aquí describir el juego de relaciones entre la poeta y su medio y rastrear las clasificaciones y filiaciones que ha esbozado la crítica. En segundo lugar, intentaré establecer ciertas coordenadas que vinculen su poética con las de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik para subrayar sus características más propias, restituirle su lugar en el canon y comprender su importancia en el complejo entramado de la poesía argentina del siglo XX.

Biagioni en el campo literario argentino

Las condiciones que marcan los comienzos de la producción de Biagioni –en un pueblo de provincia, pasados los treinta años de edad y apegada, ya en la década del '50, a una estética neorromántica– van a ser determinantes en la proyección de su obra y en su independencia respecto de las imposiciones del campo poético.

Biagioni nace en Gálvez, provincia de Santa Fe, en 1916, y es allí donde se inicia su trayectoria. En 1950 gana un concurso de poesía y sus textos no pasan

---

nal de Poesía y Premio Jorge Luis Borges –Fundación Argentina para la Poesía– por *Las cacerías*; Segundo Premio Nacional de Poesía por *Estaciones de Van Gogh*; Premio Academia Argentina de Letras, trienio 1995-1997, por *Región de fugas*; Premio Esteban Echeverría –Gente de Letras–, en 1985; Premio José Manuel Estrada –Comisión Arquidiocesana para la Cultura–, en 1993; Premio Alfonsina Storni –Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires– a la mejor producción poética femenina de los últimos diez años, en 1999.

[2] Para las nociones de "campo literario", "campo cultural", "agentes" y "toma de posición" ver Bourdieu, 1995.

[3] El título del volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, lleva por título *La narración gana la partida*, en alusión al auge de este género respecto de los demás desde la segunda mitad de los sesenta hasta nuestros días (DRUCAROFF, 2000, 8-9).

[4] Como por ejemplo el estudio de Clelia MOURE, centrado en la última parte de su producción (2003).

inadvertidos a José Pedroni, escritor ya consagrado, quien le publica los poemas enviados y otros más bajo el título de *Sonata de soledad* (1954). Por esa época la santafecina conoce a los jóvenes Alfredo Veiravé y Tomás Eloy Martínez. Pero, gracias a la Faja de Honor de la SADE que recibe por su primer libro, y a un decreto del nuevo gobierno, que le hace perder sus cátedras como profesora en Gálvez y radicarse en Buenos Aires[5], se contacta, sin escalas, directamente con las grandes figuras literarias.

Este es un factor decisivo para la posterior difusión de su obra y el lugar que ocupará: por un lado, le permite obtener el reconocimiento en el medio capitalino, pero por otro, habla a las claras de un desajuste respecto de los poetas de su misma generación. Tanto Borges como Molinari, Banchs[6], Mallea, Nalé Roxlo, Enrique Molina y Francisco Luis Bernárdez, que son entre otros con quienes toma contacto[7], son maestros y no colegas con quienes intercambiar inquietudes o sentar proyectos literarios en común, como sí lo pudieron haber sido Antonio Requeni o Jorge Calvetti, a quienes también frecuenta en esos años.

Este desajuste generacional se convierte en un signo de su carrera literaria. Porque más allá de algunas amistades firmes y duraderas –el aislamiento no le impide establecer algunos vínculos personales importantes–, y de los encuentros sociales –que incluyen uno fugaz con Victoria Ocampo–, Biagioni se mantiene al margen de los grupos literarios y de las poéticas dominantes[8]. De ahí que sus poemas raramente se publiquen en revistas literarias –muy frecuentemente, órganos que reúnen prácticas comunes– y aparezcan con más asiduidad en los suplementos literarios de los diarios –en especial, el de *La Nación*–, esporádicamente en publicaciones extranjeras y, en casos excepcionales, en *Sur*, *El Hogar* y la *Revista de Occidente*[9]. Como señala Ivonne Bordelois:

> Era demasiado universal para las suntuosas revistas alegadamente poéticas que la tachaban de cursilería; demasiado grande para los cenáculos intrigantes que deciden arbitrariamente acerca de famas y celebridades, y acaban por ahuyentar a un público sediento de las verdaderas fuentes de la poesía verdadera (Bordelois, 2000, 1-2).

[5] Al respecto se conserva una carta muy interesante, fechada en 1956. La misma está dirigida al Ministro de Educación Atilio Dell'Oro Maini y firmada por Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, Vicente Barbieri, Manuel Mujica Láinez, Vicente Fatone, Augusto Mario Delfino y Roberto Ledesma. Los firmantes explican que, debido a que Amelia Biagioni ha sido privada de sus cátedras en Gálvez en 1952, y como ya se ha radicado en Buenos Aires, la restitución del puesto en Santa Fe no le resultaría beneficiosa. Le piden al Ministro "una justa reparación": que se le otorguen las cátedras en la capital porteña.

[6] Testimonio de estas vinculaciones son la carta de Enrique Banchs, fechada en 1954 a propósito de *Sonata de soledad*; y la de Ricardo Molinari, de 1976, en respuesta al envío del cuarto libro de Biagioni, *Las cacerías*. Biagioni ha conservado también una carta de Ricardo Rojas, otras de Antonio Requeni y de Vicente Barbieri –las dos, muy elogiosas respecto de *Sonata de soledad*–, y otra de José Luis Pedroni –fechada en 1961–.

[7] La Sociedad Argentina de Escritores fue el ámbito propicio para estos encuentros.

[8] Ver MELCHIORRE 2003 y 2003b.

[9] El archivo que la propia Biagioni preparara, que incluye todos los poemas aparecidos en publicaciones periódicas, es la fuente ineludible para la obtención de estos datos.

Probablemente, la situación algo periférica en la que se gesta la poética de Biagioni haya sido uno de los factores que más incidieron en la actitud indiferente de la crítica. Un breve rastreo de las introducciones a antologías y de los intentos que, con una pretensión de organicidad, se ocupan de la poesía argentina en las últimas décadas aportará datos que confirmarán estas conclusiones provisorias y nos proveerán de indicios aprovechables a la hora de contextualizar su obra en el complejo mapa de la poesía argentina del siglo XX.

Nélida Salvador, en *La nueva poesía argentina*, de 1969, agrupa a los poetas de acuerdo a ciertas "[...] coincidencias temáticas o expresivas [...]" (31), e incluye a Biagioni en un grupo muy heterogéneo de poetas –muchos de ellos, extremadamente disímiles– bajo el subtítulo de "Experiencias de la vida cotidiana". Para éstos "[...] la aproximación al ámbito circundante se resuelve en mensaje esperanzado que apoya la ansiedad de permanencia en ese marco vital que nos custodia y nos delimita cotidianamente" (40).

La clasificación de Salvador es muy vaga. Igual de vagas son las razones –los puntos en común– que la llevan a agrupar a Biagioni junto a poetas como Gelman, María Elena Walsh, Antonio Requeni, Máximo Simpson, y otros. De todos modos, sus apreciaciones son justificables: hacia 1969, fecha del libro de Salvador, Biagioni sólo ha publicado tres de sus seis libros.

En las páginas de *Capítulo. Historia de la literatura argentina* Amelia Biagioni no adquiere mayor protagonismo. Esta vez Alberto Perrone simplemente la menciona, agregando que, como Girri, Juarroz y María Elena Walsh, publica por la misma época que los integrantes de *Zona* (1980-1986, 70); y Daniel Freidemberg la ubica bajo el título "El neo-humanismo", junto a Luis Ricardo Furlan, Osvaldo Rossler, Héctor Yánnover, Ana Emilia Lahitte, Horacio Armani, Antonio Requeni y María Elena Walsh, entre otros. Si bien el interés demostrado en esta historia literaria por la obra de la santafecina es casi nulo, Freidemberg destaca un rasgo importante de su producción: la considera "peculiar" por haber pasado del culto del soneto y de las formas tradicionales a una poética de "indagación metafísica" en que la ruptura de la sintaxis aparece como una de las características más sobresalientes (1982, 566).

Por su parte, Horacio Armani, en su *Antología esencial de la poesía argentina (1900-1980)*, elude ubicar la obra de Amelia Biagioni bajo cualquier rótulo que la defina y se limita a agruparla, junto a otras poetas mujeres y con un criterio discutible, bajo el título de "La poesía femenina" (1981, 28).

Cristina Piña revierte la postura crítica de sus antecesores, que han rayado en la indiferencia o caído en etiquetas no del todo justificadas. En su prólogo a *Poesía argentina de fin de siglo*, destaca la poética de Biagioni como eslabón fundamental en la configuración del entramado de la poesía contemporánea y, coherentemente con su labor de legitimación y divulgación de dicha poética a partir de una atenta actitud crítica, le confiere un lugar de preeminencia y evita las clasificaciones para recortarla como un caso aislado (1996, 28).

Recientemente, la incorporación de textos de Biagioni a la antología bilingüe de poesía argentina y brasileña *Puentes*, junto a los de otros diecinueve poetas ar-

gentinos contemporáneos, evidencia un progresivo intento por rescatar esta producción y, en ese gesto, confirma su carácter paradigmático. Jorge Monteleone, a cargo de la selección y del ensayo introductorio, esboza una clasificación haciendo hincapié en lo sagrado como dimensión específica de sus textos. Por tal razón, no duda en agruparla con otras praxis en tal sentido semejantes, como las de Olga Orozco, Héctor Viel Temperley y Francisco Madariaga (2003, 12)[10].

La imprecisión o parcialidad de las afirmaciones vertidas son un indicio más de la originalidad del planteo de Biagioni –rasgo que, como vimos, Piña enfatiza–, irreductible por ende a categorizaciones estancas. La desatención de la crítica se desprende, en parte, de esta dificultad. Abordar una obra de estas características requiere una contextualización, al menos provisoria, en el medio histórico en que se produjo, el establecimiento de coordenadas mínimas que la vinculen con prácticas coetáneas para, simultáneamente, echar luz sobre sus aspectos fundamentales. Nos limitaremos aquí a asociar la producción de Biagioni con las de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Lejos de responder a una postura sexista que indague en una supuesta genealogía femenina, la elección privilegia aquí a estas dos poéticas claves del siglo XX en Argentina por dos razones. En primer lugar, ciertos datos del plano extratextual y paratextual –concernientes a la historia de la literatura, testimonios orales, entrevistas o, por ejemplo, epistolario– señalan en esta dirección[11]. En segundo lugar, algunas referencias puntuales a la obra de Biagioni en el discurso crítico, a las que haremos mención seguidamente, nos permiten inferir ciertas semejanzas con la producción de estas dos poetas. Es factible y necesario, por tanto, profundizar en dichos nexos.

[10] Otros autores, en intentos similares a los de Salvador, Armani, *Capítulo*, Piña o Monteleone, han pecado por omisión: evitaron, directamente, incluirla o siquiera mencionarla. Pongo por caso la antología de Antonio Aliberti, *La poesía argentina contemporánea*, de 1988. Allí el antólogo anticipa: "La mayor parte de ellos [los poetas] pertenece a la década del 40, otros a la del 50 y unos pocos a la del 60. Se ha querido, con ello, dar una imagen abarcadora de la poesía argentina del siglo XX, a sabiendas de que toda selección, en un ámbito tan rico como el que nos ocupa, es siempre parcial" (1988, 10). De aparición más reciente y con un alcance más masivo, el volumen 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, que abarca el período que va desde 1955 hasta 1976, se limita, en el capítulo titulado "Poética", a describir los fundamentos de quienes se agruparon en torno a *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la Poesía Americana*. Este volumen, dirigido por Susana Cella, se detiene por tanto en la obra de Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno y Francisco Urondo, en la reflexión de Raul Gustavo Aguirre y Edgar Bayley, y, sucintamente, en algunos aspectos de la poesía de Alejandra Pizarnik. Amelia Biagioni es una de las grandes ausentes. En cuanto al volumen 9, a cargo de Sylvia Saítta, el capítulo "Los poetas" se concentra en la obra de Juan L. Ortiz, Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti y Hugo Gola; y a lo que Raúl Antelo describe como "poesía hermética y surrealismo" (2004, 373). El volumen 11 se dedica sólo a la narrativa (ver nota 3). Desconocemos qué sucederá en el último de los tomos programados –el 13–, aún sin publicar.

[11] El material proveniente del archivo Biagioni incluye una carta de Alejandra Pizarnik, publicada en un volumen compilado por Ivonne Bordelois (*Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1998), en que esta última se solidariza con la visión poética de su colega. En el mismo archivo se encuentran notas, alusiones y fotos que atestiguan una relación entre Biagioni y Olga Orozco. Por otra parte, en numerosas reseñas –entre ellas la de Bordelois (1998)– y entrevistas –la de Bellessi (ANDRÉ, 2001), por poner un ejemplo– aparecen los dos nombres asociados.

Hacia un acercamiento y una delimitación: nexos y divergencias con Orozco y Pizarnik

Si bien Orozco incursionó en el periodismo, en el género de los relatos y en el teatro –siempre poéticos–; y Pizarnik llevó a cabo ciertas formas híbridas en sus textos finales, además de ejercer a su modo la crítica literaria, ambas eligieron la poesía como medio de expresión. Es este el primer punto en común con Biagioni, quien, a diferencia de ellas, se limitó a publicar poesía.

Orozco, aunque más leída en vida que póstumamente, ocupó, como Pizarnik, un lugar de privilegio en el mapa de la literatura argentina del siglo XX. Si nos detenemos en un principio en su recorrido vital, no es curioso que Biagioni, en comparación, haya sido relegada a un lugar secundario, que no condice con el valor que adjudican a su poética sus propios colegas y los lectores especializados que han tenido acceso a su obra[12].

Orozco y Pizarnik se vieron beneficiadas por una actitud participativa en los ámbitos que congregaban a sus pares, que se contrapone con la de Biagioni, más retraída y menos afecta a las participaciones públicas. La primera mantuvo un vínculo estrecho con el medio literario porteño desde más joven: no en vano su nombre aparece ligado a los de la generación del '40, con cuyos miembros intimó y para cuyas publicaciones colaboró (Orozco, 1984, 277-278, 287). Su obra, en tanto prolífica, le aseguró una vigencia plena hasta el momento de su muerte. A Biagioni, en cambio, no se ha intentado ubicarla junto a ninguna corriente generacional; y, además, publicó sólo seis libros en más de cuarenta años. En lo que respecta a Pizarnik, es indiscutible que el aura en torno a su figura contribuyó a la difusión de su obra. Su postura iconoclasta y rebelde, y las transgresiones que le depararon un fin trágico y le valieron el título de "maldita", la llevaron a alcanzar una dimensión mítica en el contexto de nuestra literatura.

Pero es preciso establecer, a esta altura de la cuestión, los posibles nexos y divergencias entre la práctica poética de Biagioni y las de Orozco y Pizarnik, para constatar los alcances de la obra de la santafecina en los albores del tercer milenio.

Cuando Monteleone observa en la escritura de Biagioni y en la de Orozco una tendencia a concebir la poesía como el espacio de lo sagrado (2003, 12-13), hace hincapié, indudablemente, en la dimensión trascendente a la que apuntan ambas prácticas poéticas. Lo sagrado se manifiesta sin embargo de modo sustancialmente diferente.

[12] Diana Bellessi y Tomás Eloy Martínez son algunos de los que manifiestan admiración por su propuesta. La primera, en la entrevista mencionada en la nota 11, afirma tener grandes amores dentro de la poesía argentina: junto con Ricardo Molinari y Juan L. Ortiz, menciona a Amelia Biagioni, a Alejandra Pizarnik y a Olga Orozco, en ese orden. (ANDRÉ, 2001) Por su parte, Tomás Eloy Martínez no vacila en incluir los poemas de Biagioni al configurar su "canon argentino", en el ensayo que así subtitula.

En la poesía de Orozco, la asociación de imágenes muchas veces oníricas –que han permitido vincularla a la práctica surrealista[13]– configuran un tono y un ritmo oraculares. La palabra, entendida como conocimiento y como puerta de entrada a los misterios, se corresponde con una religiosidad allegada al gnosticismo cristiano y con una pretensión de superar la contingencia. La poeta se convierte en "oficiante, médium o hechicera", como la describe Monteleone (13) y apela a los recursos de la magia, la astrología, la cartomancia y el sueño en pos de reunirse con la unidad perdida. Lejos del fragmentarismo y la brevedad y de ciertas formas de experimentación con el lenguaje[14] es fiel a sí misma desde el principio al fin[15]. Biagioni representa lo opuesto. La palabra y el conjunto de las prácticas artísticas son en sí mismas el lugar de lo sagrado, zona absoluta que termina por refrendar el principio trashumante del universo. Más esencial y más cercana al silencio que la poesía de Orozco, la concepción de Biagioni recoge una tradición que articula el romanticismo alemán con la noción de poesía pura en el sentido mallarmeano y los recursos heteróclitos de las vanguardias históricas. La religiosidad, al comienzo más ortodoxamente cristiana, concuerda luego con la de Orozco en cierta creencia en la reencarnación. Pero dado que el lenguaje es el espacio del absoluto y que en su fugacidad y en su distorsión cabe el principio de productividad metamórfica de lo real, lo contingente es al final de la trayectoria menos angustiante: no hay un deseo constante de superarlo ni una utilización de los "juegos peligrosos", como en Orozco. Y, dada la condición versátil del cosmos en su correlato con el lenguaje, lo que signa el recorrido poético de Biagioni es la ruptura y la experimentación. Es por eso que puede ser, en comparación con Orozco, "[...] más audaz y trascendente [...]" (Bordelois, 1998).

El hecho de que tanto Orozco como Biagioni socaven la unidad y solidez del yo poético no las asimila. Es cierto que la primera busca desintegrar las categorías de individualidad, de temporalidad y de espacialidad porque representan la limitación de lo humano[16]. Sin embargo, en lo tocante a este punto, además de cierta preferencia de ambas por el silencio, la poesía de Biagioni es más equiparable a la de Alejandra Pizarnik. Tanto en una como en otra la perturbación de

[13] Cristina Piña y Horacio Zabaljáuregui coinciden en que en la obra de Orozco hay puntos de contacto con el neorromanticismo y el surrealismo, vertientes ambas de la generación del cuarenta. Sin embargo, insisten en otros rasgos característicos de su poética que la hacen trascender esas líneas (Piña, 1984, 13-14 y Zabaljáuregui, 1998, 7-8).

[14] Piña, en el mismo artículo, asevera que "[...] el lenguaje rompe con sus ataduras racionales para decir lo inefable, adoptando los recursos retóricos propios del discurso mágico, místico y oracular –la contradicción y la reversión, el oxímoron, la sentencia aforística, la reiteración ritual, la elipsis, la anfibología–, así como su tono a la vez misterioso y solemne [...]– (ibíd., 27). Orozco no asimila, sin embargo, algunas formas distorsivas del lenguaje provenientes de las vanguardias. Así, en su práctica poética, no llega a una explotación extrema del plano gráfico –me refiero a los caligramas y al uso de tipografías variadas, entre otros
–. Por otra parte, tampoco experimenta con las relaciones intertextuales a la manera de Biagioni.

[15] Al respecto señala Cristina Piña que el suyo es "[...] un itinerario poético signado, a la vez, por esa coherencia y unidad temática [...] y por una constante profundización y enriquecimiento" (ibíd., 54).

[16] Ibíd., 15-26.

la lógica lingüística es llevada a extremos tales que la ruptura de las categorías antes mencionadas está inscripta en la propia praxis poética, en la forma misma en que se distorsiona la linealidad del lenguaje. Paradójicamente, este rasgo que tienen en común es lo que las diferencia.

La poeta Tamara Kamenszain –en un ensayo de raigambre más poética que estrictamente científica– agrupa las producciones de Biagioni y Pizarnik bajo el título de "Infancias de mil años", y ubica a las autoras junto "[...] a esa vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema" (1996, 10). Es indiscutible que Pizarnik reúne todos los atributos de una poeta "maldita": la experiencia vital sigue a la poética en su proceso de destrucción, por lo que el lenguaje llega a la desestructuración casi total, sobre todo si tenemos en cuenta sus últimos libros (Piña, 1994, 189 y ss.). Sin embargo, semejante clasificación no conviene a la figura de Amelia Biagioni. En su obra no llegamos a la aniquilación absoluta del orden simbólico, la identidad no llega a desarticularse por completo puesto que la pulsión vital contrarresta a su opuesta; y tanto la experimentación con el lenguaje como la desintegración del yo se resuelven en una vitalidad ligada a la asimilación de la realidad toda, a lo transmigratorio, y a la esperanza que surge del dinamismo perpetuo del arte. En consecuencia, mientras la poesía de Pizarnik muestra una angustia casi visceral, la de Biagioni, superadas las instancias en que prima lo letal, como *El humo* o *Estaciones de Van Gogh*, resulta más optimista y feliz[17].

Una lectura desde el posestructuralismo y la posmodernidad

Después de afirmar el carácter sacro de la poesía de Biagioni, en su doble acepción de zona sagrada por excelencia y lugar de manifestación de la divinidad, pareciera contradictorio leerla desde la perspectiva del posestructuralismo y la posmodernidad. Deudora de fenómenos en cierto modo antagónicos pero en esta producción complementarios, como lo son la absolutización del arte en la línea de Mallarmé y una religación con lo divino a la manera del romanticismo alemán, los textos de Biagioni, usufructuarios de muchos de los recursos de las vanguardias históricas, sorprenden sin embargo por configurar un espacio abierto a múltiples líneas de fuga, descentrado y asimilable a ciertas propuestas de la literatura de fines del siglo XX.

Ya se mencionó el principio de ruptura que signa la producción de Biagioni. Coincido con Cristina Piña en que, después de *Sonata de soledad* y *La llave*, de 1957, apegados a una estética tradicional y asociables al neorromanticismo del '40, se produce el primer viraje pronunciado en cuanto al modo de entender la subjetividad, la realidad y la práctica poética; *El humo*, su tercer libro, es por tanto de transición (Piña, 1988, 3-4, y 1999, 42). Respecto de sus tres últimos li-

[17] El modo en que el vínculo entre la subjetividad y el lenguaje, en lugar de conllevar la destrucción, como en Pizarnik, trae aparejado, en la poética de Biagioni, lo solidario y la felicidad productiva de la palabra y el cosmos está más profundamente estudiado en mi artículo "Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante" (2003).

bros, Piña asevera que se los puede leer "[...] dentro de una *fuga general* de las limitaciones representadas por la *subjetividad*, el *lenguaje poético* tradicionalmente entendido y la *concepción del mundo* [...]" (1999, 42)[18].

Es a raíz de esta fuga de las limitaciones que es posible acercarse a la última parte de la producción de Biagioni desde una perspectiva posestructuralista y posmoderna.

Linda Hutcheon, en *A poetics of postmodernism*, recuerda la teoría de Julia Kristeva respecto de los textos vanguardistas de Lautréamont y Mallarmé y afirma que la crisis de la subjetividad en la ficción posmoderna es herencia de esa crisis que Kristeva supo ver en la obra de los poetas franceses (177). Se trata de un cuestionamiento del sujeto unificado y coherente, cuestionamiento que surge en la producción de Biagioni a partir de su vínculo con el lenguaje. Esta desestructuración de la identidad por y a través del lenguaje que, como vimos, es clave en la práctica de Pizarnik, adquiere en la poética de Biagioni visos acordes con la estética de la posmodernidad. Su concepción ampliada del sujeto y de la literatura implica una aceptación del "otro" y de "lo otro", una confianza en la solidaridad como modo de superar lo letal; e incide en la pluralización de las significaciones de sus textos, que se vuelven infinitamente polisémicos. Dicha concepción ampliada del sujeto y del lenguaje se cristaliza fundamentalmente de dos maneras.

Por un lado, en la producción de Biagioni, la subjetividad, además de sufrir desdoblamientos, desarticulaciones y vaciamientos, se presenta por momentos metamorfoseada. Este fenómeno de metamorfosis, ya vigente en *El humo*, se intensifica en *Las cacerías* y se convierte en un rasgo sobresaliente de sus textos ulteriores.

La capacidad del yo de adoptar diferentes máscaras multiplica las perspectivas. Esta proliferación revela una pérdida de fe en los centros y en los intentos totalizadores, que es característica, según Hutcheon, de la posmodernidad (1988, 58). Biagioni, desde *Las cacerías* en adelante, da voz a un cazador, una hormiga, un tigre, una rana, un león, Pablo el Apóstol, una partiquina, un lunauta, Van Gogh, un arpa, un grito, el río Néckart, un artista indígena y el oro. Tanto lo no humano, como los insectos y animales, como las figuras de nuestro acerbo cultural que Biagioni recupera del pasado asumen la primera persona del singular. Las jerarquías, de este modo, se suprimen, supresión que, considerada otro de los rasgos de la literatura posmoderna (Hutcheon, 59), conlleva para Hutcheon la posibilidad de que grupos anteriormente "silenciados" tomen la palabra (61,65). Algo semejante tiene lugar en un poema de Biagioni de *Región de fugas*, en que un pequeño artista de la Puna se convierte en sujeto poético y es rescatado de los márgenes para adquirir un lugar protagónico. Biagioni omite, empero, privilegiar unas voces respecto de otras, correr hacia el centro lo que estaba en la periferia y a la inversa: su pertenencia a una clase, a una raza o a un género sexual le es indistinta. Es en tal sentido que escapa a ciertos absolutismos propios del femi-

[18] Para una descripción de la trayectoria total de Biagioni ver también Melchiorre, 2003b.

nismo y de la literatura de compromiso, y a ciertas experiencias de la posmodernidad que, en su intento por des-centrar, terminan por centrar el poder del discurso en las voces antes marginadas.

Por otro lado, el lenguaje, distorsionado en todos sus niveles, incorpora discursos ajenos provenientes de la tradición. La intertextualidad, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Pizarnik y sobre todo en la de Orozco, es medular, explícita y programática en la producción de Biagioni desde *Las cacerías* en adelante. Este es uno de los recursos que más inciden en la desestructuración de la identidad y constituye, a la vez, un modo más de apertura hacia lo otro. La escritura no se restringe a lo individual y se vuelve, así, colectiva.

En primer lugar, el diálogo con otros textos, que al igual que el recurso de la metamorfosis colabora en la multiplicación de perspectivas es, según Hutcheon, uno de los rasgos recurrentes de la ficción postmoderna. La recuperación del legado cultural del pasado indica una continuidad con la modernidad de la que no reniega la posmodernidad, pero una actitud opuesta a la de la vanguardia, cuyos objetivos eran más bien rupturistas y transgresores (Hutcheon, 1988, 218). La poesía de Biagioni toma textos y autores de la tradición y explota al máximo ciertas formas de experimentación de la vanguardia sin adoptar el gesto iconoclasta. Es por ende, y desde este punto de vista, más afín a la estética posmoderna.

En segundo lugar, la economía dialógica da lugar, en la obra de Biagioni, a la interferencia de otros géneros textuales. En *Estaciones de Van Gogh*, por ejemplo, se reproducen fragmentos de la correspondencia de Vincent a su hermano Theo, que forman un contrapunto con los poemas. En este libro, por otra parte, lo narrativo surge en los títulos de las secciones –"Zundert-París", "Arles", "Saint-Remy", "Auvers-sur-Oise"– que apuntan a las estaciones vitales de Van Gogh y colaboran en el diseño de una "biografía" poética. Dicha intención "biográfica" persiste, aunque con otras características, en el poema dedicado a Hölderlin de *Región de fugas*, donde el intertexto es, asimismo, estructurante[19]. En cuanto al género dramático, su incidencia se revela en un poema de *Región de fugas*, "En el teatro del protagonista ausente". Biagioni vertebra su propia praxis poética con la obra teatral de Tennessee Williams *El zoo de cristal*, obra que, significativamente, incluye muchos elementos de lo poético y lo musical. En el poema de Biagioni, la isotopía de lo dramático se vuelve central y los "personajes" –las subjetividades– aparecen y desaparecen en la "escena". Biagioni, sin alejarse de lo eminentemente poético, incurre en cierto borramiento de los límites genéricos propio, según Hutcheon, de la literatura posmoderna (1988, 9).

Sin embargo, en la producción de Biagioni la intertextualidad no está puesta al servicio de la parodia o ironía, rasgo que Hutcheon observa en la mayor parte de las obras que estudia (11). Y la actitud lúdica, que Ian Gregson define como típicamente postmoderna (1996, 4), emerge casi únicamente en "Escrituras de

[19] En mi "Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni", se profundiza acerca del uso de los recursos narrativos en ambas biografías poéticas.

rana", de *Las cacerías*, donde Biagioni cruza la Biblia, la mitología y Shakespeare y tergiversa, de un modo muy peculiar, algunos refranes populares.

Muy por el contrario, la finalidad de Biagioni, al reactualizar la herencia del pasado, es contrarrestar la muerte y afirmar el absolutismo del arte, que la posmodernidad pretende desacralizar. No en vano, en *Estaciones de Van Gogh*, que junto con *El humo* constituye una de las instancias más angustiantes de su trayectoria, Biagioni elige a quien se inmoló por el arte. Y no en vano tampoco, recrea la experiencia vital y poética de Hölderlin en "En Tubinga y junio de 1843". Porque el juego escriturario de Biagioni es "a muerte" (1995, 23); y para superar lo letal, o para aceptarlo como fase de un devenir, es que nos propone unirnos en el dinamismo perpetuo de las "formas simbólicas" (110).

Escribe Ivonne Bordelois después de su muerte:

> La más cósmica en toda la poesía argentina de esta generación, la más rebelde en su falta de obediencia a las modas y modelos imperantes, la más lúcida y solitaria en su lucidez, la más atrevidamente musical [...] (2000, 1).

Amelia Biagioni se atrevió, en la segunda mitad del siglo XX y conforme a muchos de sus paradigmas, a desafiar a quienes descreen ya de las capacidades infinitas de la palabra. Y en su multiplicidad, y en la multiplicidad que habitamos y que nos habita, entrevé el "resplandor" en una "partícula" (2000, 2), que es cántico del universo, que es la mutabilidad imperecedera del arte.

BIBLIOGRAFÍA

ALIBERTI, Antonio (selec., trad., y nota), 1988, *La poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Epsilon.

ANDRÉ, María Claudia, 2001, "Entrevista a Diana Bellessi", en *Agulha*, www.secrel.com.br/jpoesia/ag15bellessi.htm.

ARMANI, Horacio, 1981, *Antología Esencial de Poesía Argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Aguilar.

BIAGIONI, Amelia, 1954, *Sonata de soledad*, Santa Fe, Castelví.

—, 1957, *La llave*, Buenos Aires, Emecé.

—, 1967, *El humo*, Buenos Aires, Emecé.

—, 1976, *Las cacerías*, Buenos Aires, Sudamericana.

—, 1984, *Estaciones de Van Gogh*, Buenos Aires, Sudamericana.

—, 1995, *Región de fugas*, Buenos Aires, Sudamericana.

—, 1988, *Cazador en trance y otros poemas*, Selección y prólogo: Cristina Piña, Buenos Aires, CEAL [Los grandes poetas, 48].

—, 1996, *Antología Poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes [Poetas argentinos contemporáneos, 3].

—, 2000, "Episodios de un viaje venidero", Buenos Aires, *La Nación*, 3 de diciembre, sec. 6, 1-2.

BORDELOIS, Ivonne, 2000., "Vocación de totalidad", *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre, sec. 6, 1-2.

—, 1998, "Una catarsis deslumbrante", *La Nación*, Buenos Aires, 12 de julio, sec.6, 9.

BOURDIEU, Pierre, 1995, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
CELLA, Susana, 1999, *La irrupción de la crítica*. En Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé.
DRUCAROFF, Elsa, 2000, *La narración gana la partida*. En Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires, Emecé.
FREIDEMBERG, Daniel, 1982, "La poesía del 50", *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, T. V, "Los contemporáneos", Buenos Aires, CEAL.
GREGSON, Ian, 1996, *Contemporary poetry and postmodernism; dialogue and estrangement*, New York, St. Martin's Press.
HUTCHEON, Linda, 1988, *A poetics of postmodernism*, New York and London, Routledge.
KAMENSZAIN, Tamara, 1996, "En el bosque de Amelia Biagioni", *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo.
MARTINEZ, Tomás Eloy, s/f, "Una mirada sobre la literatura nacional. El canon argentino", en http://sololiteratura.com/unamirada.html.
MELCHIORRE, Valeria, 2003, "Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante", en *Espéculo-Revista de Estudios Literarios*, N° 23, marzo-junio, a. VIII, www.ucm.es/info/especulo/numero23/biagioni.html.
—, 2003b, *Prólogo* a la obra poética de Amelia Biagioni en *Incomunidade*, N° 1, maio-septembro, http://incomunidade.home.sapo.pt/Ensaio/Valeria%20Melchiore%20-%20Prologo%20a%20Amelia%20Biagioni.htm
—, (en prensa) "Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni", Ponencia leída en el Tercer Simposio Internacional CEN, Buenos Aires, julio de 2004.
MONTELEONE, Jorge, 2003, "Una figura en el tapiz", en *Puentes / Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea. Antología bilingüe*, Selección y ensayos introductorios a cargo de Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, pp. 9-21.
MOURE, Clelia, 2003, "Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como *decoración-generación*", en Cristina Piña (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*, vol. II, Buenos Aires, Biblos, pp. 107-140.
OROZCO, Olga, 1984, *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Estudio preliminar de Cristina Piña, Buenos Aires, Celtia.
PERRONE, Alberto, 1980-1986, "Panorama de la poesía", *Capítulo. Historia de la literatura Argentina*, T. I, "Desde la Colonia hasta el romanticismo", Buenos Aires, CEAL, 49-72.
PIÑA, Cristina, 1984, "Estudio preliminar" a Olga Orozco, op.cit., 13-54.
—, 1988. "Prólogo" a Amelia BIAGIONI, op.cit., 2-6.
—, 1994, "Alejandra Pizarnik: La construcción/ destrucción del sujeto en la escritura", en Juan Orbe (Comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor.
—, 1996, "Estudio preliminar" a *Poesía argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Vinciguerra [col. Metáfora].
—, 1999, "Amelia Biagioni: la ruptura como tradición", *Hablar de poesía*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, N° 1, a.1, junio, 41-54.
PIZARNIK, Alejandra, 1993, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor.
SAITTA, Sylvia, 2004, *El oficio se afirma*. En Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé.
SALVADOR, Nélida, 1969, *La nueva poesía argentina*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas 21.
ZABALJÁUREGUI, Horacio, 1988, "Prólogo" a Olga Orozco, *Relámpagos de lo invisible*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 7-16.

HAROLD PINTER: PALABRAS Y SILENCIOS

ROSA E. M. D. PENNA
Universidad Católica Argentina

> I was always extremely excited by language from a very early age. I started writing when I was eleven or twelve. I loved words as a child and that excitement has remained with me all my life. I still feel as excited now as I ever did about words on a page and about the blank piece of paper and the words that might fill it. Every piece of blank paper is an unknown world which you're [sic] going to dive into. That is very challenging. (Smith 90)[1].

RESUMEN

Harold Pinter, actor, autor teatral y guionista, ha utilizado el lenguaje de manera peculiar, desde sus primeras obras, hacia fines de la década del '50.

Temas relacionados con el dominio y la violencia sobre el otro han estado siempre presentes, incluso en alguno de sus guiones cinematográficos. El silencio es un elemento recurrente que adquiere distintas connotaciones. Se comentan algunas de las afirmaciones de Pinter respecto de su manera de escribir para el teatro.

Palabras clave: Pinter, silencio, palabras, personajes, teatro.

ABSTRACT

Harold Pinter, actor, playwriter and scriptwriter has characterized himself by a special use of language, from his beginnings in the late 1950's. Themes which elaborate on the dominion and violence among characters have always been present, even in some of his film scripts. Silence is a recurring element which acquires different connotations. Some of Pinter's opinions about his way of creating for the theatre are commented on.

Key words: Pinter, silence, words, characters, drama.

Pinter, en 1996, en una entrevista, contesta con las palabras del epígrafe a la pregunta que le hacen "What does writing mean for you?". La página en blan-

[1] Estas afirmaciones son de Pinter, 1996, al ser entrevistado por Mireia Aragay y Ramon Simo, del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Barcelona.

co, las palabras que podrían llenarla, son una constante en la obra de Pinter, como también lo son los silencios y las pausas.

Harold Pinter fue una figura central entre los dramaturgos de la generación posterior a 1956, llena de la "ira" (*anger*) de Osborne y de otros jóvenes dramaturgos. Pero a diferencia de esos "angry young men" sus primeras obras fueron consideradas oscuras y rechazadas como tales: *The Room* (*La habitación,* 1957) y *The Birthday Party* (*La fiesta de cumpleaños,* 1958). *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, se había representado en Londres en 1955: cuando en 1960 Pinter hace de un vagabundo la figura eje de su *The Caretaker* la crítica, con Martin Esslin a la cabeza, lo coloca dentro de la línea del llamado "teatro del absurdo". Esslin, en estudios posteriores, cambió y completó su aproximación, y su libro dedicado a Pinter, originalmente de 1970, es esencial para hacer una primera apreciación[2].

Quizás debido al uso que Pinter hace de la ambigüedad y del lenguaje, sus obras hasta la década de los 90 se caracterizan por un prevaleciente tono de comedia[3]. Christopher Innes afirma:

> Indeed there are strong comic aspects to his drama, which led Noel Coward to see parallels between Pinter's work and his own comedy. As early as 1961 Coward singled Pinter out from the "New Movement" (which in general he dismissed as "pseudo-intellectual" or "self-consciously propagandistic") praising in particular his technical strengths: "He uses language marvellously well... a superb craftsman, creating atmosphere with words that sometimes are violent and unexpected" (Innes 329)[4].

[2] Ver Innes 328-350. En cuanto a *The Caretaker* (traducida como *El cuidador* originariamente), fue estrenada en Buenos Aires el 16 de enero de 1962, muy tempranamente, si se considera que en New York fue representada en Octubre de 1961. Pero hay un detalle interesante respecto de esta puesta: se realizó en el Auditorio de la Acción Católica Argentina, Montevideo 850, Buenos Aires. Y los dos productores fueron Emidio Carosi y Luis Martínez Cuitiño, por entonces alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina.

[3] En un reciente artículo Jay Parini divide, aunque dice "superficially", la obra de Pinter en tres grupos distintivos: las primeras obras, desde fines de los '50 y hasta fines de los '60, con *The Homecoming* (1965). Estas son "ferocious comedies of bad manners". El período medio incluye *No Man's Land* (1975) y *Betrayal* (1978), esta última un gran éxito. El cambio se vería en que Pinter parece haber puesto su mira ahora en personajes de una clase media alta. A partir de la década de los '80 es la política, sobre todo a nivel internacional –regimenes represivos, tortura y terrorismo de estado– lo que se despliega en *One for the Road* (1985), *Mountain Language* (1988), *Party Time* (1991) y *Ashes to Ashes* (1996) (B 15).

[4] Las afirmaciones de Coward son de *The Sunday Times,* 15 enero 1961. Innes explica el cambio de tono de las obras más recientes de Pinter: en los '90 "[...] he became involved with PEN and the cause of political prisoners, [...]". Ese tono fuertemente acusador de hechos por todos conocidos relacionados con la llamada política internacional, continúa hasta hoy: las palabras pronunciadas por Pinter al aceptar el Premio Nobel de Literatura del año 2005 son un ejemplo de ello, como también lo son muchos de sus escritos en prosa y/o discursos, que se pueden leer en la página de internet que tiene el propio Pinter <www. haroldpinter.org>. Innes también comenta lo siguiente: "His political Involvement represents a moral commitment, rather than a belief that the stage can change the world; and this distinguishes his work from the more propagandistic approach of Arden and Edward Bond over the same period" (330).

Sin embargo, dentro de ese tono cómico hay finales de obras y/o situaciones que las acercan a lo trágico y lo conflictivo. Tal vez esto se deba al hecho de que los temas relacionados con el control, el dominio, el ejercicio de la violencia sobre el otro, y el hacer del otro/otra una víctima han estado presentes de varias formas en el teatro de Pinter desde sus comienzos, si no, pensemos en los personajes de *The Room*, *The Dumb Waiter* y *The Caretaker*. En una famosa entrevista de 1967, la llamada Paris Review Interview, Pinter clarificó este punto. La cita es larga, pero imprescindible:

> Interviewer: There's a sense of terror and a threat of violence in most of your plays. Do you see the world as an essentially violent place?
> Pinter: The world *is* a pretty violent place, it's as simple as that, so any violence in the plays comes out quite naturally. It seems to me an essential and inevitable factor.
>
> I think what you're talking about began in *The Dumb Waiter*, which from my point of view is a relatively simple piece of work. The violence is really only an expression of the question of dominance and subservience, which is possibly a repeated theme in my plays. I wrote a short story a long time ago called "The Examination", and my ideas of violence carried on from there (aquí P. cuenta el argumento. Ver Nota 5). [...] A threat is constantly there: it's got to do with this question of being in the uppermost position, or attempting to be. That's something of what attracted me to do the screenplay of *The Servant*, which was someone else's story, you know. I wouldn't call this violence as much as a battle of positions, it's a very common, everyday thing (Ganz 29) [5].

El dominio sobre el otro y la violencia, surgen del hecho de querer cambiar la propia posición. En algún momento se habló de que el teatro de Pinter era un "teatro de amenaza". A medida que se suceden las obras y los guiones cinematográficos[6] el tema se despliega a veces sutilmente y finalmente tenderá a ser reemplazado por otras prioridades, donde quizás la amenaza adquiere tintes relacionados con la política internacional[7].

Los temas de las obras de Pinter están íntimamente relacionados con los espacios y los personajes que se mueven e interactúan en ellos. Muchas veces ha comentado Pinter acerca de cómo "comienzan" sus obras, sobre todo en cuanto a

[5] En esa oportunidad Pinter fue entrevistado por Lawrence M Bensky. Lo que falta en la cita de arriba es lo siguiente: "That short story dealt very explicitly with two people in one room having a battle of an unspecified nature, in which the question was one of who was dominant at what point and how they were going to be dominant and what tools they would use to achieve dominance and how they would try to undermine the other person's dominance". La entrevista se puede leer también en Smith, 49-66.

[6] Hasta enero de 2006 Pinter ha escrito veinticuatro guiones sobre obras propias y de otros. Algunos nunca se filmaron, otros tal vez se filmen en el futuro. El detalle se puede encontrar en la página de Pinter en internet. Luego comentaremos algo sobre alguna de las películas originadas en ellos.

[7] Además de la consulta de estudios recientes, conviene consultar la página de Harold Pinter en internet, donde claramente puede apreciarse cuáles son sus intereses y preocupaciones desde comienzos de la década de los 90. También ver sus palabras al recibir el Premio Nobel y los temas tratados en la entrevista con Mel Gussow en el Lincoln Center, New York City, el 27 de Julio de 2001.

las palabras y a las imágenes que las suscitan, ya que parecieran ser ellas las que esbozan las posibilidades a las que se "abren" esos hombres y mujeres que luego tendrán un nombre, pero que al comienzo son sólo letras. Uno de esos comentarios, muy reciente, es el que podemos leer en su "Nobel Lecture" (7 de diciembre de 2005):

> It's a strange moment, the moment of creating characters who up to that moment have had no existence. What follows is fitful, uncertain, even hallucinatory, although sometimes it can be an unstoppable avalanche. The author's position is an odd one. In a sense he is not welcomed by the characters. The characters resist him, they are not easy to live with, they are impossible to define. You certainly can't dictate to them. To a certain extent you play a never ending game with them, cat and mouse, blind man's buff, hide and seek. But finally you find that you have people of flesh and blood on your hands, people with will and an individual sensibility of their own, made out of component parts you are unable to change, manipulate or distort. So language in art remains a highly ambiguous transaction, a quicksand, a trampoline, a frozen pool which might give way under you, the author, at any time (2).

Son estos los "peligros" que corre el autor teatral, quien no puede detenerse en su búsqueda de la verdad ("But as I have said, the search for truth can never stop. It cannot be adjourned, it cannot be postponed. It has to be faced, right there, on the spot" ["Nobel Lecture" 2]). Es interesante comprobar cómo Pinter ya decía cosas semejantes en 1967, y necesitamos citar sus palabras:

> Of course I can't remember exactly how a given play developed in my mind. I think what happens is that I write in a very high state of excitement and frustration. I follow what I see on the paper in front of me – one sentence after another. That doesn't mean I don't have a dim, possible overall idea– the image that starts off doesn't just engender what happens immediately, it engenders the possibility of an overall happening, which carries me through. I've got an idea of what *might* happen– sometimes I'm absolutely right, but on many occasions I've been proved wrong by what does actually happen (Ganz 25).[*]

Notemos los términos que usa Pinter en ambos casos: "excitement", "frustration", "hallucinatory", y las palabras que salen "como avalanchas", las imágenes primeras, que engendran un comienzo, pero que luego pueden devenir en otras cosas, en forma casi impensada. El autor es casi como si escuchara por azar lo que dicen esos personajes que acaba de crear. En 1962, hablando en Bristol a estudiantes de teatro Pinter explicaba: "I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground. The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also. I've never started a play from any kind of abstract idea or theory" (*VV* 17). Pero es en el silencio donde los personajes se hacen más evidentes:

> [...] And sometimes a balance is found where image can freely engender image and where at the same time you are able to keep your sights on the place where

[*] "Paris Review Interview".

the characters are silent and in hiding. It is in the silence that they are most evident to me.

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screenn which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness (*VV* 19-20).

Pinter continúa diciendo que si bien la frase "fracaso en la comunicación" ("failure of communication") se le ha aplicado a sus obras, él cree otra cosa: "I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility" (20)[9].

Esta elaboración del silencio la continuará Pinter en sus obras de teatro e incluso en sus libretos cinematográficos. Tanto en *Accident* (1966) como en *The Go-Between* (1969) lo lacónico y elíptico, lo enigmático de los guiones se clarifica por medio de las imágenes[10].

Una de las obras más líricas de Pinter es *Silence* publicada juntamente con *Landscape* en 1969 (se suelen representar juntas). Martin Esslin ha sabido comentar muy bien la función de las pausas y los silencios. La "pausa" es como un puente que permite al personaje pensar en las implicancias de lo que se le dice y preparar una respuesta. El "silencio", después de su respuesta marca un cambio de rumbo y/o de tiempo en la representación; a veces define un final definitivo.

When Pinter asks for a *pause*, therefore, he indicates that intense thought processes are continuing, that unspoken questions are mounting, whereas *silences* are notations for the end of a movement, the beginning of another, as between the movements of a symphony. [...] Pinter's pauses and silences are thus often the climaxes of his plays, the still centres of the storm, the nuclei of tension around which the whole action is structured [...] (226).

Si el silencio es *largo* suele anticipar el telón final y la pérdida de toda esperanza en acciones futuras; incluso la premonición de muerte[11].

[9] Esslin sin embargo comenta lo siguiente: "Always, in Pinter's world, personal inadequacy expresses itself in an inadequacy in coping with and using language. The inability to communicate, and to *communicate in the correct terms*, is felt by the characters as a mark of inferiority; that is why they tend to dwell upon and to stress the hard or unusual 'educated' words they know (214; énfasis en el original).

[10] *Accident* (1966) film de Joseph Losey. Novela original de Nicholas Mosley, 1985. *The Go-Between* (1969) film de Joseph Losey. Novela original de L. P. Hartley, 1953. Ver los comentarios de Esslin, 196-198.

[11] Hay tal vez en este detalle del uso del silencio una afinidad con el que hace Ibsen (1828-1906) en sus dos últimas obras, *John Gabriel Borkman* (1896) y *Noar vi dode vaagner* (*Cuando despertemos de entre los muertos,* 1899).

La escritora canadiense Margaret Atwood en un breve ensayo sobre Pinter escribe acerca de sus "reverberating silences" y de lo que el adjetivo "Pinteresque" podría significar. Dos cosas: sordera y silencio:

> In Pinter, people don't hear one another, or they mis-hear, and sometimes this is deliberate and sometimes not. Paradoxically Pinter thus makes us listen; he makes us listen very carefully, and very hard. As for silence, no one has ever used it better. The long pause, the reply that isn't there, the absence of expected speech. Pinter's characters are frequently at a loss for words, and this loss stands for loss in general (241-242).

En cuanto a "Pinteresque", ese adjetivo que el mismo Pinter alguna vez descartó en forma airada, sugiere otras cosas también[12]. Se parece a "picturesque" ("pintoresco"), tal vez por su terminación. En la segunda acepción de esa palabra según el *Collins Cobuild English Language Dictionary* leemos: "**Picturesque** words and expressions make a strong impression on you because they are unusual, interesting, or rude", y así podemos hablar de "picturesque language". Pues seguramente el lenguaje de las obras de Pinter es "picturesque" en este sentido. Además, la terminación "-esque" podría remitirnos a otro adjetivo, "grotesque", "grotesco".Y pensemos en las situaciones de muchas de las obras, en lo que ellas tienen de distorsión de la realidad, esa realidad que se va olvidando y cambiando con el paso del tiempo. Pinter decía en 1962: "What's happening now? We won't know until tomorrow or in six months' time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed quite false characteristics to today. A moment is sucked away and distorted, often even at the time of its birth" (*VV* 17). También está la distorsión en el manejo del lenguaje. Kennedy ha notado acerca de la estructuración de los diálogos: "The patterning in the dialogue frequently goes with violent and mannered distortion" (169).

No importa a qué aspectos decidamos dar una mayor importancia, de todos modos la obra y vida de Pinter está allí, en sus trabajos como actor y director, en sus piezas teatrales, sus guiones filmados y no filmados (entre éstos el que preparara para Losey de la novela de Proust *En busca del tiempo peridido*)[13], sus palabras en entrevistas y discursos, con todos sus distintos lenguajes, reacciones y silencios. Una obra variada dentro de su unidad "pinteresca".

OBRAS CITADAS

ATWOOD, Margaret, *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970-2005*, London, Virago Press, 2005. ["Pinteresque", 241-242].

Collins Cobuild English Language Dictionary, London, HarperCollins, 1993.

ESSLIN, Martin, *Pinter: A Study of his Plays* (Previously published, in 1970, under the title *The Peopled Wound; The Plays of Harold Pinter*), London, Eyre Methuen, 1973.

[12] Ver Smith, 64 ("The Paris Review Interview").

[13] Una adaptación para radio fue trasmitida por la BBC Radio 3 el 31 de Diciembre de 1995.

GANZ,Arthur, *Pinter: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.
INNES, Christopher, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2002.
KENNEDY, Andrew K., *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language,* Cambridge University Press, 1975.
PARINI, Jay, "Pinter's Plays, Pinter's Politics", *Chronicler of Higher Education*, 11/11/2005, Vol. 52, issue 12, p. B15.
PINTER, Harold, "Art, Truth and Politics", Nobel Lecture, December 7, 2005.
—, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*, London: Faber & Faber, 1998. [Citado *VV*].
—, Sitio de Internet, administrado por él mismo, <www.haroldpinter.org> (enero 2006)
SMITH, Ian, compiled and introduced, *Pinter in the Theatre,* London, Nick Hern Books, 2005, Foreword by Harold Pinter.

LA ANTROPOFAGIA DE *SERAFIM PONTE GRANDE*

MARCELA PEZZUTO
Universidad Católica Argentina

RESUMEN

Las vanguardias constituyeron un fenómeno generalizado tanto en Europa occidental y oriental como en Estados Unidos y Latinoamérica. Surgieron como respuesta lógica al agotamiento del Modernismo y al desgaste del Simbolismo, presentándose como una renovación desretorizante, prosaica, humorística, nacionalista, sencillista, etc. Del mismo modo que el resto de América Latina, Brasil acompañó los cambios y comenzó –alrededor de las dos primeras décadas del siglo XX– a combatir las producciones rígidas tradicionales, a disfrutar con la novedad irreverente y a crear a partir de la "brasilidad". Todos estos elementos se dieron encuentro en un evento artístico organizado por pintores y poetas durante la semana del 13 al 17 de febrero de 1922 que recibió el nombre de "Semana de Arte Moderno". Uno de sus integrantes fue Oswald de Andrade, constituyéndose en el gran pensador del fenómeno modernista con la creación de los manifiestos Pau-Brasil y Antropófago. Con la publicación en 1934 de la novela-invención *Serafim Ponte Grande,* Oswald de Andrade puso en juego todos los conceptos de sus postulados teóricos: alcanzó la innovación en la sintagmática de la narrativa, en la arquitectura general de la obra y en la macroestructura. Compuso la obra con trozos de varios libros posibles valiéndose de diferentes tipos de discurso. Empleó un discurso irreverente, lúdico, satírico y paródico (explotando la literatura modernista finisecular), entre otros aspectos.

Palabras clave: vanguardia, Pau-Brasil, antropofagia, parodia, Oswald de Andrade.

ABSTRACT

The vanguards constituted a general phenomenon in Western and Eastern Europe, as well as the United States and Latin America. They emerged as a logic response to Modernist and Symbolist exhaustion, introducing themselves as an anti-rhetoric, prosaic, humorous and nationalist renewal. Like the rest of Latin America, Brazil joined the tendency and by the beginnings of the Twentieth Century traditional productions started to be discredited, as new irreverent works were created from the concept of "the Brazilian". All these factors gathered in an artistic event called "The Week of Modern Art", which took place from February 13 to February 17 1922. Oswald de Andrade participated in the event, thus becoming the main Modernist author with the publication of the manifests Pau-Brasil and Anthropophagous. In his 1934 invention-novel *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade applied all the theoretic postulates: he innovated the syntax of narrative, the general architecture of the text and its macrostructure. He composed

the book with fragments of other books, recurring to different types of discourse. Among other aspects, he used an irreverent, ludic, satirical and parodic discourse (exploiting the Modernist literature of the previous century).

Key words: vanguards, Pau-Brasil, anthropophagy, parody, Oswald de Andrade.

No es una novedad que el espíritu de las vanguardias ha sido guiado por un fortísimo carácter experimental y un importante espíritu combativo; a este respecto tampoco soy original al recordar que, como fenómeno literario, sus orígenes se funden con ideales y posturas políticas. De hecho, si se hiciera un repaso del período 1890 a 1925 aparecerían vinculadas cuestiones históricas, sociales, políticas y económicas a la par de una literatura a la que se le exigía que asumiera una postura comprometida; de manera que personajes tales como Lenin, Tolstoi y Breton (por citar algunos) se encuentran relacionados entre sí.

Dentro de un aspecto puramente literario, las vanguardias constituyeron un fenómeno generalizado tanto en Europa occidental y oriental, como en Estados Unidos y Latinoamérica. Dentro de este último espacio multicultural y racial las vanguardias surgen como respuesta lógica al agotamiento del Modernismo y al desgaste del Simbolismo, presentándose como una renovación desretorizante, prosaica, humorística, nacionalista, sencillista, etc. Sin embargo, estos atributos que apuntaban a exaltar la novedad tuvieron como antecedente una importante tradición ensayística que reflexionó sobre el "ser americano". Así, al hacer este brevísimo comentario no puedo dejar de mencionar a pensadores como José Martí, Andrés Bello, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Arturo Uslar Pietri, entre otros.

Si bien hasta el momento he hecho referencia solamente a las producciones de habla castellana, no es posible estudiar las vanguardias con su concepción cosmopolita y universal sin referirme a las obras surgidas a partir de la década del '20 en lengua portuguesa. Así, del mismo modo que el resto de América Latina, Brasil combate las producciones rígidas tradicionales, disfruta con la novedad irreverente y crea desde una perspectiva volcada a rescatar la esencia de la "brasilidad". Al respecto, la vanguardia brasileña contó con un componente original, con un plus: la figura de Oswald de Andrade.

Lo primero que se debe decir cuando se trata de Brasil es que el fenómeno vanguardista se origina como una necesidad de cambio frente al nacionalismo representado básicamente en la figura de Monteiro Lobato que, si bien fue un importante creador de literatura infantil, fundador de la primera casa editorial en tierras brasileñas, representaba para los noveles escritores una presencia exagerada de los cánones finiseculares europeos, en cuanto constituía una fuerte tradición que lo ligaba con la preceptiva portuguesa, ajena ya a la evolución de la lengua brasileña. Por ello, a comienzos de 1910 un grupo de jóvenes artistas plásticos y literarios comenzaron a trabajar abandonando los desgastados movimientos y se lanzaron a otras creaciones que contenían tres aspectos fundamentales para generar el cambio:

1) las novedades de las vanguardias europeas, entre ellas el Manifiesto Futurista escrito en 1909 por Marinetti y llevado a Brasil por el escritor Oswald de Andrade en 1912 al regreso de su primer viaje a Europa.
2) el impacto de la guerra europea provocado en la pintora Anita Malfatti, en especial el Expresionismo con el que entró en contacto durante sus estudios en Berlín y en la Independent School of Art de Nueva York y que quedó plasmado en 1917 en una exposición realizada a su llegada a Brasil desde Europa y Estados Unidos.
3) la efervecencia de las tendencias políticas.

Todos estos componentes engendraron la idea de presentar en una muestra artística las novedades. Dicha muestra fue ideada en un primer momento por el pintor Emiliano Di Cavalcanti, al que se le sumaron los poetas Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Renato Almeida, Menotti Del Picchia y Manuel Bandeira; adquiriendo rápidamente un carácter interdisciplinario. En pintura presentaron obras Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Martins Ribeiro, entre otros artistas. Este evento recibió el nombre de "Semana de Arte Moderno" y transcurrió durante la semana del 13 al 17 de febrero de 1922, año por demás significativo para aquellos artistas e intelectuales puesto que constituyó una fecha emblemática: por un lado, la renovación literaria y cultural y, por el otro, la idea de renovación nacional ya que 1922 coincidió con los festejos del centenario de la independencia brasileña y también con la fundación del partido comunista en Brasil.

Este fenómeno multiartístico se propuso actualizar los elementos nacionales y apartarse de la imitación de los modelos europeos a fin de afianzar el carácter nacional. La famosa "Semana de Arte Moderno" *consistió en una secuencia de conferencias, lecturas de poemas y conciertos que se realizaron en el Teatro Municipal de San Pablo (...) y que hasta el día de hoy se los recuerda como días convulsionados. El ingreso "oficial" del Brasil en la modernidad no se limitó, por lo tanto, a un espectáculo retórico: una exposición de arquitectura y artes plásticas lo acompañó*[1].

En esta oportunidad me referiré específicamente al escritor Oswald de Andrade considerando el especial aporte que brindó a la vanguardia brasileña, llamada también "Modernismo" (derivado del nombre que recibió la muestra "Semana de Arte Moderno"). Además de agudo creador, Oswald de Andrade ha sido el gran pensador del Modernismo. Sus tesis sustentaron las variadas producciones literarias enmarcándolas en una situación temporal agitada y comprometida, en una condición espacial determinante y en un contexto humano rescatado y recreado.

Así, el 18 de marzo de 1924 Oswald publica su *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* en el diario *Corréio da Manhã*, en el mismo año que André Breton hace lo suyo con el Manifiesto Surrealista. En este postulado Oswald realiza una paseo por la

[1] Swartz, J., "Tupí or not tupí". O grito de guerra na literatura do Brasil moderno", p. 145, 2003.

historia de Brasil desde la perspectiva de valoración del elemento primitivo, del hombre originario de las tierras brasileñas. Propone la carnavalización de los valores; el desnudamiento del lenguaje de todo lo artificial y ajeno al habla; presenta, además, una poesía *Pau-Brasil*, es decir, ingenua, con temas nativistas, propia del elemento autóctono hallado por los conquistadores portugueses. Así, *Pau-Brasil* posee una representación metafórica asociada con la madera del árbol pau-brasil, primer producto de exportación de las tierras descubiertas, altamente valorado en las cortes europeas por su pigmento rojizo. Del mismo modo, siguiendo con la desestructuración de los conceptos tradicionales propuesta por Oswlad y, valiéndose de la polisemia, Oswald subvierte el término "barbaro" y le da proporciones multiculturales vinculándolo con la revolución estética que manifiesta:

> *Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional e a cozinha, o Minerio e a dança. A vegetação. Pau Brasil*[2].

El segundo manifiesto de Oswald de Andrade es el *Manifesto Antropófago* que se publicó el 1° mayo de1928 en el primer número de la *Revista de Antropofagia* que pertenecía al *Diário de São Paulo* y constituye la condensación de sus ideales estéticos y políticos expresados de manera original.

> *El manifiesto es una síntesis de las ideas maduradas a lo largo de la etapa heroica del modernismo brasileño. Fuentes explícitas de inspiración fueron Marx, por lo que proporciona de revolución social y por el Manifiesto Comunista; Freudy Breton, por la recuperación del elemento primitivo en el hombre civilizado; Montaigne y Rousseau, por la revisión de los conceptos de "bárbaro" y "primitivo". (...), en el Manifiesto Antropófago Oswald usa un lenguaje metafórico, poético, humorístico, siempre buscando los efectos de síntesis: de ahí su predilección por los aforismos. (...) Apartándose de las preocupaciones estéticas presentes en el Manifiesto Pau-Brasil, Oswald privilegia en éste las dimensiones revolucionarias y utópicas. El objeto estético queda desplazado por el sujeto social y colectivo. (...) En el limitado espacio del Manifiesto, Oswald termina haciendo una relectura de la historia del Brasil, que, según él, comienza con la deglución del obispo Pero Fernandes Sardinha por los indios caetés de Alagoas*[3].

El Manifiesto presenta el dilema nacional-cosmopolita resuelto por Oswald en el contacto con las revolucionarias técnicas de las vanguardias europeas y en la obligación de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno. En relación con esto se observa el dilema de continuar con la dependencia cultural sin caer en los desgastados temas locales. Pero lo novedoso de la tesis antropofágica consiste en que Oswald transforma el tópico del "buen salvaje" en el del "mal salvaje", en el devorador del europeo, con lo cual modifica la relación colonizador-colonizado. Propone también la "bajada antropofágica", es decir, Oswald modifica el concepto de "bajada": técnica empleada por los conquistadores bandeirantes

[2] Amaral, A. X., *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, pp. 137-141, 2003.
[3] Arimos de Melo Franco, A., *La literatura del Brasil*, p. 115, 1945.

para realizar sus entradas en los territorios del sertão nordestino. Aquellos recorrían un camino de conquista desde la costa hacia el interior y aquí reside, propiamente, el cambio que realiza Oswald de Andrade: reemplaza el mencionado trayecto de penetración europea por otro que resulta a la inversa: desde el interior hacia el exterior se expandiría la producción nacional brasileña.

En el *Manifiesto Antropófago* Oswald propone una última revolución después de la francesa, de la rusa y de la surrealista. Se trata de la revolución caraíba que reemplazaría el tradicional patriarcado representante de los valores capitalistas por el *Matriarcado de Pindorama*, nombre dado al territorio brasileño en lengua *nheengatú*. Así, la revolución caraíba aboliría el ya mencionado sistema patriarcal capitalista e impondría, por medio de la adopción de las conquistas tecnológicas, la recuperación del ocio sagrado de los indios. Oswald retoma, entonces, el componente humano original del Brasil: el indio y le atribuye una misión utópica, revolucionaria y mesiánica. Los indios, en general, constituyen el sustrato primitivo, la fuerza humana autóctona que Oswald redescubre en el propio Brasil. Cabe destacar que los indios tupinambás practicaban la antropofagia ritual y religiosa por la cual la tribu vencedora ingería y asimilaba los atributos del enemigo. Para los tupinambá la incorporación de los atributos del otro era un gesto tribal cuya finalidad consistía en superar las limitaciones del yo a raíz de la incorporación de las cualidades del enemigo.

Del mismo modo, Oswald de Andrade propone realizar una antropofagia literaria según la cual el creador antropófago debería ingerir algunos aspectos de la civilización europea para asimilarlos junto con los elementos autóctonos y generar un producto absolutamente nuevo. El aforismo es la forma que empleó Oswald para plasmar su tesis antropofágica y el más famoso es: *Tupí, or not tupí that is the questions*[4]. La fecha que Oswald inaugura esta nueva era antropofágica en su Manifiesto es el año 374, cuando el Obispo (irónicamente apellidado) Sardinha es comido por los indios caetés del Nordeste.

Soy conciente de que un tema con las características de la antropofagia modernista brasileña merece un tratamiento más extenso pero, dadas las características de este artículo, ha pretendido en las palabras precedentes realizar un panorama de lo que significó en la literatura del Brasil esta teoría novedosa. A continuación pasaré a analizar las características antropofágicas de una de las dos novela-invención publicada por Oswald de Andrade. La primera de ellas es *Memórias sentimentais de João Miramar* de 1924 y la segunda, a la que me referiré: *Serafim Ponte Grande* fue publicada en 1934.

Una de las primeras características que resultan interesantes al leer *Serafim Ponte Grande* es que el libro pone en tela de juicio su propia estructura pues es un libro fragmentado, con capítulos que se arman. Esta obra es para Oswald un experimento, una novela-invención, en la que el autor procuró una innovación en la sintagmática de la narrativa, en la arquitectura general de la obra y en su macroestructura. *Serafim* es un libro compuesto por trozos de varios libros posi-

[4] Amaral, A., op. cit., p. 143, 1978.

bles que buscan desestucturar la narrativa; cada uno de los trozos de la obra apela a un tipo diferente de discurso: ensayo, oratoria, registro psicoanalítico, policial, farsa medieval, diario, poesía, epígrafe, literatura de viajes, etc.

Aplica, además, el *collage* como proceso del cubismo: *Oswald de Andrade, bricoleur,* [según Levi-Strauss] *hizo un libro con residuos de libros, un libro de trozos metonímicamente significativos que en él encajan y se articulan, de manera aparentemente inconexa, pero exponiendo a través de esa hibridez de cuño crítico, de eso que podría llamarse una verdadera "técnica de citas" estructural, la vocación más profunda de la empresa oswaldiana: hacer un no-libro, un antilibro, de la acumulación paródica de modos consuetudinarios de hacer libros o, por extensión, de hacer prosa ...*[5].

Serafim Ponte Grande está compuesto por grandes unidades sintagmáticas (a las que no se las puede llamar capítulos) que guardan relativa autonomía estructurando el mensaje narrativo. Cada una posee unidades menores dentro de las cuales hay microenredos que se articulan al enredo básico en una temporalidad narrativa desarticulada, fracturada. Como libro compuesto tiene características híbridas: *collage* (antes mencionado), montaje, trozos de libros relacionados aparentemente de manera inconexa. Oswald hace, en definitiva, una acumulación del modo tradicional de hacer libros.

Los epígrafes que aparecen a lo largo de la obra responden a la intención jocosa del autor y sufren un disloque respecto del contexto que les modifica su función: de seria a cómica, de edificante a burlona y graciosa, etc.
La estructura que presenta la obra es la siguiente:

I	**Recitativo**
II	**Cobertizo** Primer contacto entre Serafin y la malicia / 20 años después / Recuerdo del país infantil / (Paráfrasis de Rostand) De la adolescencia o sea la edad en la cual se tiene enredos / Vacuna obligatoria
III	**Hojita conyugal o sea Serafín en el frente** El terremoto doroteo
IV	**Testamento de un legalista en frac** Noticiero / El paseo de la catedral / Cómputo / Intermezzo
V	**En el elemento sedante donde se narra el viaje del Steam-Ship Rompe-Nube por varios océanos** Poesía de a bordo / Movietone o Interpelación de Serafín y definitva ruptura de relaciones con Pinto Calçudo
VI	**Cerebro, corazón y mecha** Pernino / En la rotonde / Patinaje / Noche de estopa / Decepción de amor / Época maquinista / Los dramas de la Ópera / Del otro lado de la pared / Cucegas/ El amor – Poesía futurista / Misiva a un cuerno / Nuit de Chine / Dieta / El imperio de Babilonia / Aventura y noche con Madame Xavier, también cono-

[5] de Andrade, O., op. cit., p. XXIV.

cida en la distinguida colonia brasileña de Paris como la Señora Cocaína / Bar automático / Moralidad / El aula / Florida / Nocturno / Serafín menestrel / Réplica / Madri / International-Summer / Convocatoria / Gigolotaje / Musicol / Pneumático / Serafín en el pretorio El burdel de Temis o Del pedigree de Pompeque / Poema oval / Cudelumes / Por rosales y doseles / Mis 40 años / Taras / Vita Nuova / Taxímetro / Nostalgias / De Papagayo / Propaganda / Serafín en los lagos / Culturización / Confesionario / Receta / La Virgen de Chez Cabassud o De las aventuras que no suceden La Banane / Surumba / Estados Unidos de Brasil

VII Biblioteca de la juventud
I.- ¡La muerta viva! / II.- La mascarada flotante / III.- La sombra retrospectiva / IV.- ¡Vendetta! /
V.-Epílogo final

VIII Los esplendores de Oriente
Pórtico

IX Fin de Serafín
Sermón y discurso del natural de las Américas a los sobrenaturales de todos los orientes / Llave de oro

X Errata

XI Los antropófagos

Dentro de estas once unidades-episodio hay algunas que son más simples que otras pero todas se encuentran guiadas por una finalidad lúdica, satirizante, desretorizante y atrevida y se alejan de la construcción narrativa tradicional. Creo conveniente llegado este punto realizar una sucinta síntesis que, si bien no se guía por lo argumental, tiene por objetivo ordenar las diferentes unidades.

I. Recitativo: en esta primera unidad se presenta el esbozo de lo que podría ser una situación inicial pero no posee desarrollo.

II. Cobertizo: de manera teatral (especialmente del teatro bufo) Oswald presenta al protagonista, se vale también de poemas-parodia para presentar la infancia, la adolescencia, el empleo público y el casamiento de Serafín con Lalá.

III. Hojita conyugal: se describen las peripecias conyugales y extraconyugales de Serafín por medio del diario íntimo con alusiones literarias que operan como parodia. Como un apéndice de esta unidad aparece *El terremoto doroteo*, en el que reina el humor escatológico. Hay referencias metatextuales a personajes de su novela anterior *Memórias sentimentais de João Miramar* como un *continuum*. En esta microunidad el autor ridiculiza la literatura "*sorriso-da-sociedade*" por lo fútil, siendo el tipo de literatura de salón vigente en los tiempos previos al estallido modernista.

IV. Testamento: constituye el núcleo de la acción. Se describe la conflagración y el bombardeo de inspiración bélica que ocurrió en San Pablo por el levantamiento militar de 1924. Serafín transgrede las normas de la sociedad y del sistema y comete una fechoría al robar un dinero confiado a su hijo. Con esto se inicia la "función de fuga", con lo cual viaja de San Pablo a Río de Janeiro. Oswald emplea en esta unidad una paráfrasis de las noticias políticas, una especie de

ensayo nirvanista como caricatura de la literatura meditativa-filosofante y un registro cinematográfico. Luego, la última microunidad (*Intermezzo*) mezcla varios géneros desde el teatro bufo hasta la literatura de folletín, pasando por la de cordel. Por otra parte, desacraliza al género novelesco con intervenciones de anticlímax, valiéndose del grotesco, de las palabras vulgares y del humor escatológico. Es notable también el epígrafe de esta microunidad, derroche de creatividad desacralizante y pluralidad de subtítulos vinculados todos por el adverbio explicativo.

V. En el elemento sedante: continúa la "función de fuga", en este caso, de dimensiones transatlánticas: Serafín aparece embarcado en el navío cosmopolita "Rompe Nube" rumbo a Europa acompañado por su secretario Pinto Calçudo. Esta unidad presenta formato de diccionario por el cual el autor realiza un glosario de los personajes. Al igual que sucedió anteriormente, en esta ocasión aparece otra referencia metatextual, el *Dicionário de bolso*, obra en la que Oswald construye una periodización de la historia de la humanidad valiéndose del aforismo y apelando a lo irreverente y ridículo. También está como sustrato el "*Dictionnaire des Ideés Reçues*" de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. La unidad incluye también la historia de dos personajes: Mariquinha Navegadeira y Pinto Calçudo que son tratadas desde la crónica medieval y la novela picaresca; para ello Oswald se remonta a la literatura de viajes de Portugal de los siglos XV y XVI.

Las últimas dos microunidaes (*Poesía de a bordo* y *Movietone*) son interesantes por su estructura. En la primera se observa un efecto histriónico buscado por el autor al valerse de una mezcla de clichés de repertorio poético, atmósfera de pastiche y de escarnio. Por su parte, la última microunidad toma la forma de noticiero cinematográfico y en el mismo el autor pone al descubierto el proceso novelístico, haciendo que Serafín expulse al personaje Pinto Calçudo de la obra porque el protagonista ve amenazado su posición dentro de la obra debido a la fuerte presencia que fueron adquiriendo Mariquinha Navegadeira y Pinto Calçudo.

VI. Cerebro, Corazón y Mecha: Serafín asume a partir de esta unidad características de anti-héroe. Se lo ve deambulando por Francia, España y los lagos suizos. El epígrafe que inicia la unidad hace referencia a una compilación dieciochesca de folletos relacionados con naufragios. Además, Oswald utiliza poemas, cartas, párrafos de oratoria, diálogos chistosos, viñetas descriptivas de estilo cubista, casi telegráfico en donde se revela especialmente su metáfora punzante. Estos fragmentos descriptivos retratan la estadía de Serafín en Europa bajo la forma de peregrinación por varias ciudades. En la microunidad "Serafín en el pretorio" Oswald se vale del estilo de los interrogatorios tribunalicios y los reelabora en tono folletinesco; también incluye un registro psicoanalítico del sueño en el que predomina el tono irreverente respecto de temas religiosos.

VII. Biblioteca de la juventud: en esta unidad se narra el viaje de Serafín en el barco llamado *Conte Pilhanculo* y las consiguientes aventuras en tierras napolitanas. Bajo la forma de una supuesta novela el autor relata las peripecias del viaje marítimo y adopta una voz de fingida impostación con tono ennoblecido propio de las novelas de aventuras. En este caso el lector se encuentra con una

precisa identificación del género empleado: *Novela de capa y pistola. En cuatro partes y un desenlace*. Cada una de las partes de esta unidad está marcada por títulos que llevan un marcado espíritu enfático-sentimental. Se observa la sustitución maliciosa de Oswald de la caracterización "capa y espada" por "capa y pistola" de clara connotación fálica. En la microunidad **V. Epílogo final**, se asiste a un desenlace descabellado producido por el personaje de Dorotea que había aparecido anteriormente en la microunidad *El terremoto Doroteo*. Al igual que en las novelas de capa y espada y románticas en general, la efusión amorosa finaliza trágicamente. En este caso el final es tragico-cómico con el fusilamiento fálico de Searfín, y el linchamiento humorístico de Solanja.

VIII. Los esplendores de Oriente: en esta unidad bajo la forma de novela policial con estilo descriptivo cubista se describe el viaje de Serafín por Grecia, Turquía, Palestina y Egipto en busca de dos personajes llamados *girls* que están presentados como *girls-de-hoy-en-día*, muchachas fáciles y de gustos homosexuales. Sólo una de ellas tendrá nombre: Caridad-Claridad y será a partir del diario nocturno de ésta que se estructura el discurso.

IX. Fin de Serafín: en esta unidad se observa el cambio en la vida del protagonista: ya no hay más epígrafes risueños e irreverentes. En este caso el autor del mismo es el jesuita Antonio Ruíz de Montoya, famoso evangelizador por su obra entre los guaraníes. Sobreviene la etapa reparatoria del protagonista con el regreso a la patria en forma de poema. Serafín (héroe-villano) es perseguido y ajusticiado por un rayo que lo fulmina. Será, entonces, la fuerza de lo natural que cercenará la vida de este hombre itinerante, destructor de toda norma social, religiosa y ética. El Serafín que defiende la deglución y la lucha por destruir cualquier esquema establecido, que sostiene como forma de vida el cambio, la movilidad y la experimentación constante no podía acabar en manos de otro hombre. Y es por ello que defiende su permanencia más allá de lo corpóreo: *–¡Todo es tiempo y contratiempo! Y el tiempo es eterno. Yo soy una forma victoriosa del tiempo. En lucha selectiva, antropofágica*[6]. Este discurso funcionaría como conclusión de la obra y como síntesis de las ideas oswaldianas. A continuación le sigue una postconclusión en la que el protagonista realiza una visión panorámica de la evolución urbana de la ciudad de San Pablo.

X. Errata: el epígrafe de esta unidad *"Los muertos gobiernan a los vivos"* repite el tópico de la perpetuidad temporal de Serafín. Lo anecdótico circula por el enloquecimiento del pintor que retrata *post-mortem* al protagonista y, como consecuencia, queda alojado en el lujoso Asilo Serafín, construído por familiares y amigos del *"malogrado héroe"*. El estilo es grave y cómico a la vez parodiando los homenajes póstumos. El título de "Errata" tiene como fin hacer una correctiva de las virtudes del protagonista.

XI. Los Antropófagos: esta unidad tiene la forma de farsa medieval a la par de ritual fálico. Es el verdadero final de la novela o, quizás, el reinicio no sólo de los personajes, sino también de la humanidad. Pinto Calçudo reaparece como ca-

[6] de Andrade, Oswald, op. cit., p. 157.

pitán pirata del navío "Durasno". La utopía del viaje aparece la como quintaesencia del movimiento en el ejercicio de la libertad y de la plenitud del individuo. Se evidencia la idea de un reinicio rescatando al personaje Pinto Calçudo (que anteriormente el propio Serafín había hecho salir de la trama por exceso de protagonismo de aquel). Oswald ejemplifica al grupo embarcado a las órdenes de Calçudo como una humanidad liberada de ataduras, viviendo un desenfreno sexual y que desea permanecer alejada de todo contacto con otros hombres.

El epígrafe de Ruíz de Montoya está tomado fielmente de su obra *La Conquista Espitirual* es el único que no fue literaturizado por Oswald. Resulta interesante la elección de la obra de Montoya, ya que en ella el jesuita describe su labor realizada entre los indios tupí-guaraní que en el siglo XVII ocupaban gran parte del territorio del sudeste y centro-oeste de Brasil. En la *Conquista Espiritual* se describen ampliamente los hábitos antropofágicos de estos indios y los peligros inminentes que a este respecto sufrió el propio Montoya. A pesar de ello, el jesuita transmite en su obra una experiencia altamente positiva producto del trabajo misionero con los indios puesto que, en lenguaje oswaldiano, éstos fagocitaron la cultura europea de los religiosos, conservando lo más originario de la propia, para generar en las reducciones un espacio social y culturalmente nuevo. Considero que ha sido más que acertada la elección de Ruíz de Montoya por Oswald de Andrade pues, según su teoría, nunca mejor que el ejemplo de los jesuitas para demostrar lo que puede ser un verdadero «festín antropófago".

Es interesante destacar que dicha unidad finaliza con un conteo diferente del tiempo que surge por la revolución propuesta por la vanguardia: *Este libro fue escrito en 1929 (era de Wall-Street y Cristo) para atrás*[7]. Este colofón marca como inicio de la era "moderna" la deglución del Obispo Sardinha por los indios del nordeste brasileño durante la colonización del territorio brasileño. Dentro de la característica negación a cualquier religión y fe propia de la vanguardia, Oswald mezcla irónicamente al centro bursátil con Jesucristo y tergiversa la lógica consecución temporal.

Como este trabajo gira en torno a la tesis oswaldiana de la antropofagia resulta interesante redefinir las características antropofágicas que posee la obra *Serafim Ponte Grande*. Sin lugar a dudas Oswald de Andrade ha debido tener acceso a la literatura modernista finisecular sobre la cual *Serafín Ponte Grande* se presenta como una parodia; sin embargo, el autor trasciende la mera imitación burlesca y construye la novela-invención en base a una profusa variedad genérica. Así, Serafín comparte con aquellos protagonistas la falta de preocupación por el sustento, la afición por los viajes como estímulo vital y el dejarse llevar por lo que las circunstancias presenten: amores, luchas, enriedos policiales, etc. No puedo dejar de señalar que en Serafín no se observa la languidez de vivir que mostraban los personajes finiseculares. Todo lo contrario. Serafín es la expresión de una vida desenfrenada que asume las consecuencias de los actos que acontecen casi irreflexivamente. El movimiento absoluto que representa el protagonista de la

[7] de Andrade, Oswald, op. cit., p. 161.

novela oswaldiana sólo encuentra coto en el deseo de regresar a la patria cansado de las trapisondas realizadas, como una necesidad de reparación.

Esta segunda novela-invención[8] de Oswald de Andrade comparte con el período que la gestó un marcado cosmopolitismo, el relato de una vida anárquica marcada por el diletantismo que deriva en un moviento constante del protagonista. El empleo de un discurso irreverente, lúdico, satírico y paródico. La utilización del epígrafe con característica desacralizante y de la metáfora punzante. Desde el punto de vista estructural, la obra destruye el hilo narrativo, el *tempus* discursivo. No se observa desarrollo temporal en el transcurso de la historia del protagonista y, por eso mismo, hay grandes hiatos que sólo se llenan de sentido en la indicación gráfica de las grandes unidades. La obra constituye una estructura variada en la que abunda el discurso teatral, poético, ensayístico, retórico, epigráfico, aforístico, entre otros. Esta estructura sirve de sustento (y aquí reside la riqueza de la obra) a una trama sencilla que sigue los ideales revolucionarios, anárquicos, libertarios, negadores de las estructuras de la sociedad establecida. Así, la trama presenta a un individuo en su crecimiento y descubrimiento del mundo, quien en un determinado opta por delinquir, situación que le genera un derrotero de fuga. En un primer momento la fuga es la consecuencia ante el robo pero luego la fuga se torna inercial. Finalmente, habiendo cumplido un ciclo del viaje-fuga, el protagonista regresa al punto de partida (la tierra natal), en donde es ajusticiado teatralmente por medio del clásico recurso del *deus ex maquina*. Sin embargo, a pesar del fin del protagonista, la novela-invención se proyecta en dos grupos humanos: el primero nucleado alrededor de la urbe (el desarrollo de la ciudad de San Pablo) y el segundo centrado en las actitudes alejadas de toda norma social (el viaje del navío "Durasno").

Conclusión

A través de la tesis antropofágica Oswald de Andrade propone resolver las tensiones existentes en América Latina entre la permanencia de las raíces colonizadas y el cambio revolucionario de las manifestaciones artísticas europeas. La metáfora antropofágica retoma la imagen del indio como devorador (que asimila las cualidades del enemigo extranjero para fundirlas con las nacionales) e instaurador del ocio sagrado. En definitiva, con el indio como símbolo Oswald enfrenta al sistema capitalista europeo introductor de la esclavitud y del sistema de producción y presenta una síntesis dialéctica que intenta resolver la dependencia cultural.

La novela-invención que he trabajado relata la vida de un individuo (personaje transgresor) que se desarrolla discursivamente en una estrategia de ruptura generalizada: 1) del género novelístico, 2) de la temporalidad, 3) de los roles na-

[8] La primera novela-invención de Oswald de Andrade fue *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicada en 1924.

rrador-protagonista, 4) de los atributos del protagonista que resulta héroe y villano a la vez.

En *Serafim Ponte Grande* Oswald de Andrade le otorga a la novela una dimensión revolucionaria que cobra forma en la figura de Serafín y de Pinto Calçudo representantes del sujeto social y colectivo. Con esto el autor recupera el elemento primitivo que subyace en todo hombre civilizado y le da un giro a los conceptos "bárbaro" y "primitivo". En la última unidad se concentra la perspectiva mesiánica y utópica, bajo el episodio del "Durasno" recorriendo el mundo con una población liberada que no desea entrar en contacto con el resto de la humanidad.

Como ejemplo de la producción vanguardista nos llega con una notable actualidad *Serafim Ponte Grande*, obra híbrida compuesta con trozos de otros libros posibles, *collage* de acumulación paródica. De intención jocosa, la novela trastoca una función edificante en otra de tipo graciosa que muestra, en definitiva, una postura revolucionaria.

> *La valorización del café fue una operación imperialista. La poesía Pau-Brasil también. Todo ello tenía que caer con las trompetas de la crisis. Tal como cayó casi toda la lietratura brasileña "de vanguardia", provinciana y sospechosa, cuando no totalmente agotada y reaccionaria. De la mía quedó este libro. Un documento. Un gráfico. Brasileño a ciegas en la alta marea de la última etapa del capitalismo. (...) Como solución, el nudismo trasatlántico*[9].

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V., 1978, *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño*, (1917/1930) Compilación y Prólogo: Aracy Amaral, Ayacucho, Caracas.

A.A.V.V., 1989, *Escritura. teoría y crítica literaria. Literatura brasileña 1° parte*, Año XIV, n° 27, Enero-febrero, Caracas.

A.A.V.V., 1996, *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Alberto Vidal Editor, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, e Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, Universidad Veracruzana, México.

ARIMOS DE MELO, Franco Alfonso, 1945, Lla literatura del Brasil. Algunos aspectos de la Literatura brasileña, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

DE ANDRADE, Oswald, 1988, *Obra Escogida*, Prólogo de Haroldo de Campos, Bilioteca Ayacucho, Caracas.

LESPADA, Gustavo, 2002, *Esa promisoria escritura (Estudios sobre Literatura Latinoamericana)*, Alción, Córdoba.

SCHWARTZ, Jorge ,1991, *Las vanguardias latinoamericas*, Cátedra, Madrid.

—, 2003, "Tupí or not tupí. O grito de guerra na literatura do Brasil moderno", en: *Da Antropofagia. Brasil a Brasilia. 1920-1950*, Ed. Museu de arte brasileira, Brasilia.

VIDELA DE RIBERO, Gloria, 1994, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh.

[9] de Andrade, Oswald, op. cit., p. 76.

LECTURAS Y EXPERIENCIAS EN *LA ESCRITURA O LA VIDA* (1995) DE JORGE SEMPRÚN

María Lucía Puppo
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

La escritura o la vida se inscribe en el proyecto autobiográfico de otros relatos de Jorge Semprún y centra la narración en los días de 1945 posteriores a su etapa como prisionero en el campo de concentración de Buchenwald. La novela constituye un texto complejo, denso y reiterativo que remite a su vez a otros textos y a otros momentos en el tiempo (1963, 1987, 1992) y responde a un modelo de obra-en-proceso o constante reescritura. Apenas aludiendo a los detalles del horror y esquivando los lugares comunes de otras ficciones testimoniales, en *L'écriture ou la vie* Semprún parece buscar, ante todo, la cooperación de un lector hipercodificado (Eco 1993). Este trabajo se propone analizar los roles que asume el acto de lectura en los diferentes niveles del relato:

a) El valor catártico e iniciático de las lecturas del joven Semprún-personaje, aquello que en el plano intradiegético constituye la "biblioteca de la víctima" (Manguel 2003).
b) El rol configurador de la lectura en la interpretación del pasado que realiza Semprún-narrador como escritor maduro; el trayecto que va de la "experiencia", que es personal e intransferible, al "significado" que el relato literario o histórico comunica (Ricœur 1995).
c) La dimensión fenomenológica del acto de lectura, es decir, la capacidad de la ficción para interpelar éticamente al lector (Steiner 1991) y contribuir a la formación colectiva de la historia y la identidad.

En última instancia se indagará en la evaluación del presente que, en función de la memoria y el olvido (Ricœur 1999, Todorov 1995), nos propone a nosotros, hoy, la obra de Semprún.

Palabras clave: Lectura, Memoria, Segunda Guerra Mundial, Autobiografía, Jorge Semprún.

ABSTRACT

La escritura o la vida belongs to Semprún's series of autobiographical novels. It centers the story in the days of 1945 after his experience as a prisoner in the concentration camp at Buchenwald. The novel is a complex, dense and repetitive text that refers to other texts and other moments in time (1963, 1987, 1992) and answers to a pattern of work-in-progress or constant rewriting. Hardly describing the details of horror and avoiding the clichés of other testimonial fictions, in *L'écriture ou la vie* Semprún seems to reach, above all, the cooperation of a hypercodified reader (Eco 1993).

This paper will analyze the roles played by the act of reading in the different levels of the story:

a) The cathartic and initiative value of the young Semprún-character's readings, which constitute the "victim's library" in the diegetic level (Manguel 2003).
b) The configuring role of reading in the interpretation of the past done by Semprún-narrator as a mature writer; the journey from "experience", which is personal and intransferable, to "meaning", which is communicated by literary or historical discourse.
c) The phenomenological dimension of the act of reading, in other words, the capacity of fiction to question the reader in his ethics (Steiner 1991) and contribute to the collective formation of history and identity.

Ultimately this will lead us to explore the evaluation of the present time, emerging from the crossroads of memory and oblivion, proposed to us, today, by Semprún's work.

Key words: Reading, Memory, Second World War, Autobiography, Jorge Semprún.

0. Introducción

> Cual cáncer luminoso, el relato que me arrancaba de la memoria, trozo a trozo, frase a frase, me devoraba la vida. Mi afán de vivir, por lo menos, mis ganas de perseverar en esta dicha miserable. Tenía el convencimiento de que llegaría a un punto último, en el que tendría que levantar acta de mi fracaso. No porque no consiguiera escribir: sino porque no conseguía sobrevivir a la escritura, más bien (2002: 211)[1].

El recuerdo de lo vivido permanece como un cáncer en la memoria. Su presencia es demasiado molesta como para dejar que, hecho relato, el dolor invada la vida. Y sin embargo, ¿cómo vivir sin contarlo?

De esa paradoja que sólo se resuelve en el tiempo, con el transcurrir de los años y las décadas, surgió *La escritura o la vida*, aparecida primero en su versión francesa (*L'écriture ou la vie*), en 1995. La novela se inscribe en el proyecto autobiográfico de varios libros de Jorge Semprún, más concretamente en la serie que inició *El largo viaje* (1963) e incluyó luego a *Aquel domingo* (1980) y *Viviré con tu nombre, morirá con el mío* (2001) (Dell'Acqua 2001, Rigoni 2002). En este caso no se recurre a nombres falsos –alter egos, alias del autor– y la narración se centra en los días de 1945 posteriores a la liberación de Semprún como prisionero en el campo de concentración de Buchenwald.

La triple identidad de autor-narrador-personaje acentúa ese "saber relativo, indirecto y parcial" que caracteriza a quien narra hechos verídicos, como un historiador, frente a "la omnisciencia elástica de la que goza aquél que inventa lo que cuenta" (Genette, 1991: 92). La novela se extiende como un relato fraccionado y lleno de digresiones, que constituye un texto complejo, denso y reiterativo, donde algunas imágenes –la mirada espantada, el olor de los hornos crematorios, una oración fúnebre– recurren como leitmotiv obsesivo. Los hechos narrados tuvieron lugar mayormente en 1945, pero también existen en el relato otros tiempos del enunciado: 1963, 1987, 1992.

[1] Todas las citas de *La escritura o la vida* corresponden a la edición de Tusquets, Barcelona, 2002.

Apenas aludiendo a los detalles del horror y esquivando los lugares comunes de otras ficciones testimoniales, *La escritura...* responde a un modelo de obra-en-proceso, pese a manifestar una arquitectura lúcida, compacta, musical. Entre los múltiples aspectos que llaman la atención en esta novela, me detendré en uno que no ha sido suficientemente explorado hasta el momento, el modo en que *vida* y *escritura* se relacionan en el texto *a través de la lectura*. En este trabajo tomaré en cuenta, en primer lugar, *el valor catártico e iniciático de las lecturas,* principalmente de poesía y filosofía, del joven prisionero en Buchenwald. En un segundo momento, me centraré en *la función configuradora que tienen esas lecturas en el relato*, puesto que provocan interpolaciones y digresiones del narrador que determinan y alteran el desarrollo diegético. En tercer lugar, consideraré *la dimensión fenomenólogica del acto de lectura*, mediante el cual a los lectores reales se nos comunica el *significado* de las dolorosas *experiencias*, de por sí intransferibles, vividas por el autor (Ricœur, 1995: 30). Para concluir, indagaré en la evaluación del presente que, en función de la memoria y el olvido (Ricœur 1999, Todorov 1995), nos propone a nosotros, hoy, la obra de Semprún.

1. Lecturas clandestinas

Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougoir du crépuscule...(84)

Como contracara del terror y la miseria que dejaba el fin de la guerra, Semprún alude a esa felicidad inesperada en que consiste descubrir un buen libro. Su encuentro con René Char tuvo lugar por intermedio de un oficial francés, que por primera vez le leyó entusiasmado poemas de un ejemplar de *Seuls demeurent* que lo "había acompañado durante toda la campaña de Alemania" (91). Ante la insistencia del protagonista, el oficial decidió prestárselo con la condición de que luego le devolviera el volumen en cuanto fuera repatriado (92). Un sintagma del poema *"Liberté"*, "La línea blanca", da nombre a un capítulo de la novela. Es uno de los textos que Semprún aprende de memoria y recita a sus compañeros; es el poema que luego gritará "a pleno pulmón", solo en la plaza (85), el día que lo liberaron. Con él se corona la serie infinita de los poemas que el personaje fue repitiendo durante los dos años de prisión.

"Tal vez suceda que ninguna narrativa es posible sin una víctima dado que, paradójicamente, un protagonista es, en muchos casos, alguien a quien le suceden cosas", ha escrito Alberto Manguel. "Privada de un papel verdaderamente activo, la víctima de todas maneras adquiere una identidad activa a través del discurso" (2003: 2). En sentido estricto, esto ocurre cuando el Semprún-autor asume la escritura de una novela, pero en una dimensión simbólica, aquél –en tanto personaje protagonista– también adquiere una identidad activa cuando mediante la lectura accede a un discurso que se opone al del victimario. De ese modo el libro dice lo que el prisionero calla.

Semprún relata su encuentro, en esos días de abril de 1945, con el encargado de la Biblioteca de Buchenwald. El perfil grotesco del comunista alemán, que exigía dogmáticamente la devolución puntual de los libros, es uno de los detalles cotidianos que choca con la magnitud real de los acontecimientos narrados. Los tres libros que Semprún no pensaba devolver a la Biblioteca del campo eran una *Lógica* de Hegel abreviada, *La voluntad de poder* de Nietzsche y un tomo de las obras de Schelling que contenía un ensayo sobre la libertad (77-78). Se advierten entonces las dos caras de la Biblioteca de la víctima: por un lado, la colección física, formada por aquellos volúmenes que cuidaba celosamente el prisionero bibliotecario. De allí el joven Semprún obtuvo libros de filosofía, tal vez respondiendo a un deseo de continuar sus estudios de la Sorbonne interrumpidos. Por otro lado, la Biblioteca tenía una vertiente oral, espontánea, compuesta por innumerables poemas y relatos que eran transmitidos de boca en boca[2].

Si la quema de libros fue una costumbre que caracterizó a la política del nazismo, en contrapartida su frecuentación aparecería como una desobediencia al Estado. En tanto prácticas clandestinas, los rituales de lectura de los prisioneros se convirtieron en actos de resistencia. El ambiente cosmopolita de Buchenwald favorecía el intercambio intelectual; había allí antiguos profesores y compañeros de Semprún, que los domingos tenían permitido reunirse. En una ocasión discutían sobre las novelas de André Malraux y la teoría de Kant del Mal radical, pero sólo después de oír el relato de un judío polaco que había sido transferido de Auschwitz su meditación llegó hasta lo más profundo, según Malraux, "la región crucial del alma donde el Mal absoluto se opone a la fraternidad" (69)[3].

2. Lecturas y reescritura

> Mi problema, que no es técnico sino moral, es que no consigo, por medio de la escritura, penetrar en el presente del campo, narrarlo en presente... Como si existiera una prohibición de la figuración en presente... De este modo, en todos mis borradores la cosa empieza antes, o después, o alrededor, pero nunca empieza dentro del campo. Y cuando por fin he conseguido llegar al interior, cuando estoy dentro, la escritura se bloquea... Me alcanza la angustia, vuelvo a sumirme en el vacío, abandono... (182).

La imposibilidad de contar desde el presente del campo obliga al autor-narrador a trasladarse a los días anteriores o posteriores de su larga estada allí. Se fil-

[2] Gian Piero Dell'Acqua (2001) afirma que la biblioteca de Buchenwald llegó a contar con quincemil volúmenes. Otra historia igualmente conmovedora es la de la biblioteca del gueto de Vilna, en Lituania, donde hubo una celebración cuando se cumplieron los cien mil préstamos de libros, según lo relata el diario íntimo de su fundador (Kruk 2002).

[3] Semprún ha declarado en una entrevista, haciendo referencia a este hecho: "El infierno, descubrimos azorados, tiene gradaciones, tiene efectivamente diversos círculos, y el último círculo del infierno es aquel de los campos de exterminio del pueblo judío" (2004, 2).

tran solamente algunos pequeños itinerarios –lecturas– que comienzan en el período de Buchenwald y continúan luego su desarrollo en la vida posterior del protagonista. Veamos de qué manera influyen dos textos determinados en el transcurrir de la acción, es decir, en el progreso diegético de la novela.

Cuando muere en el campo su maestro de la Sorbonne, Maurice Halbwachs, "consciente de la necesidad de una oración" (35), Semprún le recita unos versos de Baudelaire: *"O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre..."*. Unas doscientas cincuenta páginas más adelante escribe que esa misma estrofa la murmuró, años después, al oído de Cécilia Landman, la pequeña hija de unos amigos judíos que disfrutaba de la sonoridad de los versos como si fueran adivinanzas o cuentos infantiles:

> Recitaba a la chiquilla los versos que eran una incitación al viaje de la vida y me parecía que el rostro de Halbwachs se distendía. En mi recuerdo, una gran paz parecía iluminar su rostro aquel domingo de antaño. Sostenía entre mis brazos a Cécilia Landman, mi radiante pequeña cuarterona judía, en cuyo corazón latía sangre de Czernowitz, ciudad natal de Paul Celan, y los recuerdos atroces parecían apaciguarse. (295-96)

La superposición de tiempos del relato alcanza también al ya citado volumen de René Char. El 8 de mayo, recién llegado a París, Semprún fue a devolver el poemario a la dirección que Marc, el oficial francés, le había dado. Allí lo recibió una joven bellísima, Laurence, que le arrancó el volumen de Char que traía entre sus manos y le informó que el oficial había muerto. En el transcurso de esa tarde ella le leyó al protagonista una carta donde Marc lo describía (251), y a partir de entonces, por un tiempo Laurence y Semprún fueron amantes.

La "invitación al viaje" de Baudelaire hizo más dulce el tránsito a la muerte del viejo profesor y sirvió para rendir homenaje a la vida palpitante de una niña judía. El volumen de René Char descubrió un mundo para el joven prisionero y lo llevó a ocupar el lugar de un soldado muerto. Observamos que los dos textos se vinculan amorosamente con la muerte y la vida. Ambos expresan la dualidad del sobreviviente, que habla principalmente por quienes no pudieron y ya no podrán hacerlo.

En el nivel del discurso, la novela opera como una suma de voces. Entre ellas se destacan las de dos autores que compartieron la experiencia de los campos de concentración, León Blum y Primo Levi. La novela se inaugura prácticamente con una cita del primero, referida al "extraño olor" de los hornos crematorios (18). Cien páginas después aprendemos que Blum fue el autor de *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann* (111), que tuvieron lugar en la colina del Ettersberg, lugar vecino a Buchenwald. La presencia de Primo Levi es decisiva en la tercera parte del texto de Semprún. A raíz de la angustia que lo posee, el narrador menciona el sueño recurrente que Levi describe en la última página de *La tregua,* y brinda su propia paráfrasis: "Uno sabe a partir de ese momento qué significa. Sabe que siempre lo ha sabido [...]: nada es verdad sino el campo, todo lo demás tan sólo habrá sido un sueño, desde entonces" (254).

A continuación Semprún describe las circunstancias en que se topó con el libro de Levi, el otoño de 1963, pocos meses después de haber publicado *El largo viaje*. El capítulo se titula "El día de la muerte de Primo Levi" y la narración avanza hacia el 11 de abril de 1987. Ese día, aniversario de la liberación de Buchenwald, Semprún revisaba su manuscrito de *La escritura...* cuando escuchó el anuncio del suicidio de Levi en Turín:

> La voz mencionó la edad de Primo Levi.
> Entonces, con un estremecimiento que me sacudió toda el alma, me dije que me quedaban todavía cinco años de vida. Primo Levi era, en efecto, cinco años mayor que yo (266).

La identificación con el sobreviviente al que por fin "había alcanzado la muerte" sólo tuvo lugar a partir de la lectura. Pese a contar con la posibilidad de conocer a Levi en persona, Semprún prefirió otra intimidad, la que sólo permite un encuentro mediado por el texto literario (265).

Se ha dicho que en esta novela Semprún rinde homenaje a Malraux. Me pregunto si no ofrece también un tributo a Vallejo, cuyos versos, en castellano, sirvieron para despedir a un amigo ("¡No te mueras, te amo tanto! Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo!", 209), a Celan, de quien se narra una triste visita a Heidegger, o bien a Aragon, cuya terrible *"Chanson pour oublier Dachau"* volverá a recitar el narrador en 1992, cuando por primera vez retorna a Buchenwald (201).

Comprobamos que los libros y los poemas leídos aparecen como hilos conductores, como capas arqueológicas que conforman el relato. De los cruces y las superposiciones entre ellos avanza la escritura, y de esas encrucijadas surgen también los personajes. Tal es el caso del teniente Rosenfeld, el soldado estadounidense que descendía de una familia judía de Berlín y era un perfecto conocedor de la obra de Goethe, o incluso el del protagonista, un muchacho español detenido por su militancia en la Resistencia francesa, que hablaba correctamente el alemán.

Dejo de lado las múltiples referencias que en *La escritura...* hace Semprún de sus libros anteriores, con las cuales se podría establecer una minuciosa autobiografía intelectual. En definitiva, se vuelve una y otra vez sobre una idea que es recurrente en su obra: cada relato es en sí mismo una interpretación, porque toda reflexión del presente arroja nueva luz sobre los hechos del pasado.

3. Lecturas del pasado y del presente

¿Es posible escribir después de Auschwitz? ¿Cómo describir el mal? La novela de Semprún avanza hacia otra pregunta: ¿quién está dispuesto a escuchar? ("¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo?", 26).

Según el escritor español, el éxito tardío de Primo Levi demuestra que hasta comienzos de los años sesenta Europa no quería recordar el Holocausto, que "obligaba a una autocrítica colectiva" (2004: 2). Fue gracias a la circulación de los rela-

tos de sobrevivientes que el tema empezó a formar parte del imaginario, y hay quien ha afirmado que *La escritura...* debería ser lectura obligatoria en las escuelas de España. Lo cierto es que las narrativas de la memoria permiten explicar el pasado y construir la identidad desde el presente, sin lo cual es imposible proyectar un futuro. Los tres planos temporales confluyen hacia el final del texto, en que Semprún narra su visita a Buchenwald en 1992, para participar en un documental. En el sitio se inaugurará un doble museo, nazi y soviético, y el autor expresa su esperanza de que "podría convertirse en el lugar simbólico de memoria y futuro" (326)[4].

Podemos concluir que la lectura tiene un rol fundamental en los distintos niveles de la novela analizada. Además de relatar sus experiencias juveniles y de manifestar sus titubeos o su justificación ideológica, en *La escritura...* Semprún expone una especie de "teoría vital de la lectura". Esto lo ejemplifica un pasaje donde el narrador aclara que en 1939 leyó el primer tomo de la *Recherche* de Proust, y luego agrega:

> ...pero no había seguido con ella. No acabaría de leer la *Recherche* hasta cuarenta años más tarde: lectura de toda una vida. Leería *El tiempo recobrado* en Washington, en 1982. [...] Toda una vida entre el primer y el último volumen de Proust (162-63).

Aquí el paso de los años que marcan el trayecto de una vida está medido por una lectura. En el texto estudiado la escritura es un enorme collage de lecturas, y también la identidad del personaje se construye a partir de lo que lee. La ficción narrativa y poética se inserta en un proceso de comunicación efectiva, que tiene lugar a partir de la fusión de horizontes del texto y su receptor (Jauss 1978: 51). La siguiente cita de la novela proviene del mismo capítulo que la anterior. Allí confiesa el autor:

> Siempre he tenido suerte con los poetas. Quiero decir: mis encuentros con sus obras siempre han sido oportunos. Siempre me he topado, en el momento oportuno, con la obra poética que podía ayudarme a vivir, a hacerme progresar en la agudeza de mi conciencia del mundo (183).

Haciendo referencia al "poder transformador" que tiene la literatura, como las otras artes, escribió George Steiner que "la otredad que entra en nosotros nos hace otros" (1991: 230). Del encuentro con un texto salimos renovados porque en él hemos trascendido los límites de la propia experiencia vital. En nuestro caso, hemos ocupado el incómodo lugar de oyentes y posiblemente con ello contribuimos a que las masacres del siglo veinte no hayan pasado sin dejar enseñanza alguna. "Nadie puede ponerse en tu lugar", se repetía el Semprún-personaje a los veintidós años (248), pero en el instante en que esa frase es leída, su significación pasa a ser pública (Ricœur, 1995: 30). *La escritura...* no es sólo una novela autobiográfica que nos invita a formular nuevas evaluaciones del pasado. Es también

[4] Lo dicho vale también para nuestro contexto argentino, donde palabras como "horror" y "memoria" evocan los hechos ocurridos durante la dictadura militar de 1976 y los posteriores procesos de lectura o interpretación por parte de la ciudadanía.

una reivindicación de la ficción literaria que, más allá de las fronteras entre idiomas y naciones, apela a eso que intentan anular los totalitarismos: el libre pensamiento, el compromiso, la sensibilidad, el respeto por lo humano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

DELL'ACQUA, Gian Piero, 2001, *La biblioteca di Buchenwald. Storia di Jorge Semprún, intellettuale europeo*. Imola: La Mandragora.

ECO, Umberto, 1993, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

GENETTE, Gérard, 1991, *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

JAUSS, H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

KRUK, Herman, 2002, *The Last Days of the Jerusalem of Lithuania. Chronicles from the Vilna Ghetto and the Camps, 1939-1944*, Edited by Benjamin Harshav. Yale University Press - YIVO, Institute for Jewish Research.

MANGUEL, Alberto, 2003, "La lectura en las barracas", *Clarín*, "Cultura y nación", pp. 2-3.

RICŒUR, Paul, 1995, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo Veintiuno Editores.

—, 1999, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

RIGONI, Mirtha Laura, 2002, "Estrategias de la memoria en tres relatos de Jorge Semprún: *El largo viaje, Aquel domingo* y *La escritura o la vida*", *Actas del Primer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, ISBN 987-544-053-1, Mar del Plata.

SEMPRÚN, Jorge, 2002, *La escritura y la vida*. Barcelona: Tusquets.

—, "La memoria como escritura", entrevista realizada por R. Cayuela Gally en *La Nación*, "Cultura", 4-1-2004, pp. 1-2.

STEINER, George, 1991, *Presencias reales*. Barcelona: Destino.

TODOROV, Tzvetan, 1995, *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

POESÍA TRADICIONAL DE JAPÓN ANTE EL MUNDO HISPÁNICO*

NORIO SHIMIZU
Universidad Sofía - Tokio

RESUMEN

Este trabajo ofrece, en primer lugar, un breve panorama histórico de la poesía japonesa. En segundo lugar, se señalan algunas similitudes entre la lírica tradicional japonesa y la hispánica. A continuación se considera en particular el caso del haiku y su repercusión en las letras españolas y latinoamericanas. Para ello se toma en cuenta principalmente la traducción de *Sendas de Oku* de Matsuo Basho (1644-1694) realizada por Octavio Paz con la colaboración de Eikichi Hayashiya. Finalmente se realiza un balance de la poesía japonesa moderna y contemporánea.

Palabras clave: Poesía japonesa, poesía española, lírica tradicional, haiku, Matsuo Basho.

ABSTRACT

This study offers, in the first place, a brief historical account of Japanese poetry. In the second place, some similarities between traditional Japanese and Hispanic poetry are pointed out. Then we consider particularly the case of haiku and its repercussion in Spanish and Latin American literature. For this purpose, we take into account mainly the translation of *Ways of Oku* (Matsuo Basho, 1644-1694), made by Octavio Paz with the help of Eikichi Hayashiya. Finally, we make a balance of modern and contemporary Japanese poetry.

Key words: Japanese poetry, Spanish poetry, traditional lyrics, haiku, Matsuo Basho.

Igual que Sancho Panza, soy muy torpe en cuanto a palabras protocolarias, pero como dice acertadamente don Quijote: "De la abundancia del corazón habla la lengua". Permítanme unas palabras para dar testimonio de gratitud a las autoridades académicas de esta prestigiosa universidad y al Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón. Hasta hace un par de semanas, jamás me había imaginado que iba a tener el gran honor de hablar ante tan ilustres personalidades y estudiantes, no siendo yo más que un modesto estudioso de la literatura y filología

*Conferencia pronunciada el 1 de marzo de 2005 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

hispánica. Yo quisiera pedirles a Vds. paciencia y sobre todo mucha y benévola imaginación respecto de lo que voy a exponer atrevidamente con mi rudimentario español.

Hoy vamos a intentar hablar del mundo poético japonés, el género evidentemente más arriesgado debido al problema de la traducción. De manera que nos es absolutamente imprescindible hacer unas reflexiones previas sobre los problemas de la traducción, o mejor dicho, los problemas inherentes al hecho de traducir. En castellano, las palabras como "traducción" y "traducir" empezaron a usarse a mediados del siglo XV, esto es, muy posteriormente a las actividades traductoras de la plena Edad Media. "Traducir" es, etimológicamente, conducir una materia viva de una orilla a la otra, o al territorio lingüístico de otro pueblo, y el "traductor", o mejor "trans-ductor", es la persona que lleva a cabo este acto al servicio del otro pueblo ajeno a la lengua de partida.

Se ha hablado y discutido mucho, como todos Vds. saben, sobre la imposibilidad de traducir obras literarias, y de manera particular se ha recalcado la intraducibilidad de la poesía. Según estas tesis negativas, los pobres traductores tienen que conformarse con trasmitir parcialmente el argumento de las obras literarias o artísticas. Evidentemente, si una traducción no pasase de ser un mero argumento de la obra determinada, el resultado de la traducción ya no sería una obra artística, y por consiguiente, estaría incapacitada para transmitir un disfrute estético de la obra original a los lectores. Así la traducción se convierte en un foco de múltiples críticas; que si manipulación, que si destrucción, que si delito, etc.

Se dice que un poema, por ejemplo, es una obra ya perfectamente acabada y no se puede repetir el mismo contenido acudiendo a otras formas, y menos, utilizando una lengua ajena a la original, es decir, es imposible dar una nueva forma estética a lo que ya la tiene.

En los casos en que se opera desde el significante, el ritmo, la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fonética de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis, el traductor tendrá que tratar de buscar desesperadamente, en cierto sentido, otros recursos poéticos *mutatis mutandis*, si es que los hay, para suplir o compensar de alguna manera esa traducción a la que teóricamente se aspira.

Pensemos en un hecho fundamental. Hemos de reconocer, queramos o no, que en la discusión ontológica en torno a la traducción poética, si optamos por una actitud absolutamente negativa, caemos casi en una seria contradicción. Si no hubiese habido traducciones poéticas, buenas o malas, ¡cuán pobre sería el mundo poético, o el mundo literario en general, de cada país! Insisto: queramos o no, directa o indirectamente, estamos empapados de las múltiples traducciones y las asimilamos a nuestra manera para seguir expresando, consciente o inconscientemente, nuestros pensamientos y sentimientos.

Se señala, como indicábamos, el carácter "formalmente acabado" de las obras literarias, de manera particular, las poéticas. En una palabra se trata del problema de la "univocidad del sentido". El poeta Luis Rosales decía con todo acierto, "[...] un poema es, antes que nada, un organismo vivo, un sistema total de rela-

ciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo modifica en su totalidad".

Se suele insistir, muchas veces con pedantería, que la poesía hay que leerla en el original. Sería ideal. Sin embargo, al leerla en el original, ¿no estamos también traduciéndola, como decíamos, de alguna manera, a nuestro propio lenguaje? Además, el texto original, en el caso de las obras artísticas, ¿es absolutamente sólido? Una escritura original, sin ser traducida a otro idioma, puede proporcionar múltiples valoraciones o evaluaciones justificables. Mi admirado amigo Mario Vargas Llosa decía "Escribir es desdoblarse, ocultarse, multiplicarse". Esto, a mi juicio, nos proporciona paradójicamente la deseable posibilidad de traducir.

Hemos observado algunos problemas difíciles de solucionar en la traducción, sobre todo de dos lenguas totalmente distantes. El japonés ortodoxo o tradicional, como el chino, se escribe verticalmente, y de derecha a izquierda. Sin embargo, traducir del español al japonés o viceversa no significa simplemente ordenar lo horizontalmente escrito en renglones verticales, claro está. La tarea metafórica, teóricamente hablando, consiste, más bien, en buscar lo equivalente o correspondiente en el eje o en la dimensión vertical lo expresado a nivel horizontal.

Reconozcamos que lo que busca un traductor no es un imposible doble del texto original, ni puede ser sucedáneo del original, como advertía Borges, sino cuando más, un estímulo para acercar al lector a éste.

Los lectores concienzudos no persiguen los elementos exóticos en el mundo creado por los poetas extranjeros. Intuyen que pueden hacer suya la visión del otro o de los otros. Así sienten la necesidad de penetrar hasta el mismísimo fondo de ese mundo aparentemente ajeno al suyo y hacer a la vez exploraciones de ese mundo ya conquistadamente suyo.

Después de estas reflexiones previas, vamos a entrar de lleno en la poesía japonesa. Cronológicamente el primer corpus de la poesía lírica del Japón se llama *Manyo-shu*: se trata de una ingente antología, completada hacia el año 760. El título puede significar "Colección de diez mil hojas". ¿Quién fue el recopilador de esta obra tan gigantesca? La crítica está dividida con respecto a esta pregunta. La verdad es que esta obra no contiene diez mil poemas, sino unos 4500. Y muchos de estos poemas, más de cuatro mil, tienen la forma de *waka*; el *waka* quiere decir, traduciendo literalmente "canción japonesa" y consta de 31 sílabas (5, 7, 5, 7 y 7 sílabas). Los tres primeros versos de 5-7-5 forman la estrofa de encabezamiento y los dos últimos versos de 7-7, la estrofa de terminación, presentando muchas veces las dos estrofas un contraste visible con efectos de gran sensibilidad poética para los lectores u oyentes. Esto de componer un *waka* se convirtió en la actividad más prestigiosa y al mismo tiempo más cotidiana a partir de fines del siglo IX y en esa época en Japón empiezan los concursos de poemas.

La condición social de los poetas reunidos es muy diversa: emperadores o emperatrices, altos funcionarios, soldados, monjes y damas de la corte. Después el *waka* se extendió a toda la sociedad japonesa, independientemente del rango social.

Volvamos al *Manyo-shu*. De poesías de amor y de diálogos refinados está llena esta obra en cuyas páginas brillan expresiones de delicado sentimiento con

que la nobleza de aquella época manifestaba sus pensamientos; el placer y el abatimiento; la belleza natural y la desilusión. Esta época de esplendor merece ser llamada la Edad de Oro de la poesía japonesa por haber fecundado una obra tan grandiosa como lo es sin duda el *Manyo-shu*.

En un tiempo limitado como el que tenemos hoy, no voy a poder ofrecerles más que algunos poemas significativos de esta obra gigantesca. Y les ofreceré sólo algunos ejemplos procurando no molestarlos con mis comentarios para que Vds. mismos puedan saborear el mundo poético de *Manyo-shu*. Como en el mundo occidental, en Japón también se daba una suerte de amor cortés y se intercambiaban poemas amorosos. He aquí un ejemplo: una mujer espera a su amante no tanto con celos sino más bien con melancolía. Y le envía un poema diciendo,

"En la soledad de mi corazón / Siento como si fuera a desvanecerme, / Como se desvanece la pálida gota de rocío / Sobre el césped de mi jardín, / Mientras se juntan las sombras del atardecer".

A lo cual contesta su amante con otro poema:

"Sobre la balsa del río Saho, / Donde lloran los pájaros del agua, / ¿Cuándo podré llegar a ti, / Cruzando a caballo / Los bajíos de cristalina claridad?".

Otros dos poemas de amor compuestos por mujeres:

"La chicharra canta / sólo en su estación; / yo por ti lloro, de lo que te añoro, / sin intermisión".

"Rocío de montaña/ quisiera ser: / ese rocío en que / te empapaste / esperándome a mí".

Ahora otro poema de amor, de amor feliz e impaciente:

"Si de verte en sueños / ya no cabe más / lo que te quiero, / ¿qué será si logro / verte de verdad?".

Esta forma poética de *waka* no sólo se iba recopilando dentro de las antologías propiamente dichas como puede ser *Manyo-shu*, sino también se iba introduciendo o dispersando en obras de prosa. Nos limitaremos a un ejemplo de un samurai, dispuesto ya a morir con dignidad:

"Sorprendido por la oscuridad / me refugiaré bajo / las ramas de un árbol. / Sólo las flores me acogen esta noche".

En el *Manyo-shu* por supuesto que hay muchísimos poemas dedicados al paisaje, de manera particular al monte Fuji. Uno de los más representativos se debe a Yamabe no Akahito. La idea es ésta:

"Al pasar miré / la playa de Tago; / puro blancor / en el pico del Fuji / estaba nevado".

Francamente, como Vds. ven, la idea no es profunda, pero las canciones o melodías pueden añadirle belleza y expresividad, porque como ya les había dicho *waka* significaba "canción japonesa".

No voy a ocuparme detenidamente de los problemas cronológicos y técnicos de estas antologías de *waka*, simplemente trataré de explicarles brevemente algu-

nas ideas recurrentes de estas canciones. El poeta Kino-Tsurayuki, fallecido en el año 945, lo explica prácticamente en forma de poesía en el prólogo de otro poemario suyo (titulado *Kokin-shu*) posterior a *Manyo-shu*: "La canción japonesa, sirviéndose del corazón humano como semilla, se iba convirtiendo en miles y millones de hojas de la lengua".

La explicación de Tsurayuki es bastante convincente, pero nos queda una interrogación importante. ¿Qué es el *corazón humano* que sirve de semilla de la canción japonesa? Nos da una respuesta preciosa y precisa otro poeta de importancia capital. Se llama Ikkyu-Sojun (1394-1481) y dice así en un *waka*:

> "¿Qué es el corazón? El viento a través de los pinos, dibujado en una acuarela=*sumie*". (El *sumie* es una acuarela dibujada con tinta china de color negro).

Como ven, en la poesía japonesa, el viento puede tener el color de los pinos y puede expresar hasta el corazón. Y no sólo eso, además ese color del viento puede ir cambiándose sin ningún problema. Puede que esto nos recuerde el "verde viento" lorquiano. Como veremos a continuación, un haiku de Basho dice:

> Viento de otoño
> más blanco que las piedras
> de Monte Piedras.

Tenemos otra explicación interesante del "corazón". Es de Motoori Norinaga, filósofo y gran poeta del siglo XVIII. Dice así: "Si preguntas qué es el corazón japonés: flores de cerezos en la montaña que dan su fragancia a la luz de la mañana". Por cierto, en la poesía tradicional japonesa, cuando se menciona "flor", se sobreentiende que es la del "cerezo". Tal es la importancia que tiene esta flor.

Para terminar de hablar del *waka*, citaremos un ejemplo de una poetisa del siglo IX. La tradición o la leyenda dice que ha sido y es la mujer más hermosa en toda la historia de Japón. La poetisa, llamada Ono no Komachi, recuerda su juventud e infunde a su composición un profundo sentido de melancolía y canta así:

> Las flores se marchitaron, / Se desvaneció su color, / Mientras sin sentido / Pasé mis días en este mundo / Y caían las largas lluvias.

Hasta aquí hemos hecho un bosquejo brevísimo del *waka*. ¿No podríamos acaso comparar el *waka* con el romance? Pues lo vamos brevemente a ver a continuación. No creo que haga falta explicarles a Vds. detenidamente lo que es romance. Los romances son la forma literaria que más perdura en España como el *waka* en Japón. Los mismos poetas del siglo XX continúan haciéndolos igual que los hacían los de los siglos XVI y XVII. Pero el Romancero que nos interesa ahora es aún mucho más antiguo. Sus raíces se hallan envueltas en la gran oscuridad de la Edad Media; una parte de él viene a empalmar, continuándolos y reproduciendo sus temas, con los antiguos cantares de gesta como el *Cantar de Mío Cid*. Es indudable que en el siglo XV ya existían, pero lo más probable es que, en el siglo XIV el género estuviera ya en formación avanzada.

La definición más sencilla del romance podría ser "composición poética de origen anónimo-popular, genuinamente española, que presenta, en versos de ocho

sílabas, rimando en asonante los pares, temas narrativos procedentes de los cantares de gesta, o que expresa sentimientos de índole lírica". Hay varias características importantes en el romance o el romancero.

En primer lugar, su carácter popular. Un romance original se va modificando por múltiples aficionados dependiendo de su gusto. Así, nacen múltiples variantes del mismo romance. Se da el fenómeno de la participación de la colectividad en la obra individual, rehaciéndola y retocándola. No sólo el autor se identifica con su público y muchas veces se pierde anónimo entre la multitud, sino que también los lectores se entremeten en la obra del autor. En la obra de arte verdaderamente popular el lector no considera la belleza como expresión estática, lograda por el desvelado esfuerzo de su autor. Es belleza palpitante que se conmueve y siente el calor emocional de quien la contempla.

Si comparamos el *waka* comparando con las características del romance que acabamos de ver, hay una diferencia notable y al mismo tiempo un parentesco. La diferencia es ésta: mientras que el *waka* tuvo su origen en la nobleza o en la gente educada, aunque después se propagó a la gente de la calle, el romance desde el primer momento tuvo carácter popular, aunque después empezaron a cultivarlo la nobleza y los escritores propiamente dichos. A pesar de esta diferencia del vector en su trayectoria histórica, el romance es "la columna vertebral de la historia de la poesía española" (José María Valverde). Lo es también, sin lugar a dudas, el *waka*. Ambos géneros siguen cultivándose y disfrutándose sin distinción alguna del rango social.

Ahora bien, teniendo en cuenta la "refundición" o "arrepentimiento" en el romance, hay un fenómeno curioso por parte del *waka* japonés. Es lo que se llama *honka-tori*, que significa literalmente "sacar o robar de la canción original" o "pedir prestado del poema original". El procedimiento es el siguiente: un poeta pide intencionadamente prestadas unas palabras de un *waka* original y con esos elementos compone o desarrolla un nuevo *waka*. Esto se practicaba con bastante frencuencia, a veces como mero juego y otras veces con seriedad profesional.

La otra nota característica del romance es su rasgo fragmentario. Muchos romances empiezan describiendo, de repente, la situación actual en la que se encuentra el protagonista y terminan, otra vez de repente, en el momento de la tensión o del clímax.

Lo importante es que la sensibilidad española no haya conservado la forma original y completa y ha preferido la forma truncada o fragmentaria. Cada lector u oyente, sin saber el desenlace del romance, se ve obligado a dejarse llevar por toda la creatividad de su imaginación. Don Ramón Menéndez Pidal llamó esta retórica del romance "saber callar a tiempo".

Pero esta característica de "callar a tiempo", ¿es realmente tan española como dice don Ramón y se trata de una táctica exclusivamente española o se trata exclusivamente del gusto estético del pueblo hispánico? Después del recorrido que hemos hecho hasta ahora ya sabemos que no se puede afirmar tan tajantemente. El gusto por "saber callar a tiempo" es tan hispánico como japonés. Y de hecho un destacado ensayista japonés de la Edad Media, Kino Tsurayuki, que ya hemos

mencionado anteriormente, dice "En todas las cosas, cualesquiera que sean, la uniformidad es indeseable. Dejar algo incompleto lo hace interesante y nos da la impresión de que hay lugar para que crezca".

Con respecto al carácter fragmentario o condensado de la poesía tradicional japonesa, otra forma mucho más contundente es, como Vds. saben muy bien, el "Haiku". Hasta ahora he venido hablando del *waka* y no del *haiku*. Ha sido totalmente necesario, porque precisamente el maestro más importante de haiku, Basho, dice en una ocasión: "*Haiku* es también una especie de *waka*; deberías hacer cada verso con refinamiento". Se trata de los versos de 5-7-5 sílabas, en total de 17 sílabas, frente al *waka* de 5-7-5-7-7 sílabas, en total de 31 sílabas. Se considera que el origen del *haiku* es el *renga* (término que no aparece en japonés hasta el año 1127) de la Edad Media. El *renga* consiste en lo siguiente: el primer poeta compone versos de encabezamiento(5-7-5 sílabas) y después el siguiente compone versos intermedios de 7 y 7 sílabas, a continuación el siguiente compone otra vez versos de 5-7-5 sílabas. O sea que se trata de un encadenamiento de versos de 17 y de 14 sílabas, y así sucesivamente en principio hasta 100 versos. El *haiku* nació de esta elaboración, aunque hasta la aparición del maestro Shiki Masaoka en el siglo XIX, no se llamaba *haiku* sino *haikai*.

Quizá les suene bien a los hispanos la forma de *haiku* por la tradición antiquísima de la "seguidilla". La seguidilla, que se puede remontar hasta la Edad Media española, consta de siete versos, hechos para el canto. Los cuatro primeros forman la copla y los tres siguientes el estribillo. Los versos 1, 3 y 6 son heptasílabos, y los 2, 4, 5, pentasílabos.

Además conocemos la existencia antigua de la seguidilla llamada "simple", esto es, 7-5-7-5, que nos recuerda la medida 5-7-5 del *haiku*. Aun así, la mayoría de los poetas hispanoparlantes modernos y contemporáneos han optado por el *haiku* y no por la seguidilla simple. ¿Por qué? La razón es, para mí, bastante comprensible. La seguidilla es de carácter popular y su finalidad es ser cantada y hasta puede que se una al baile, mientras que el *haiku* pone más énfasis en el aspecto estático de la mente humana, aunque esto no quita, como veremos después, que haya muchos *haikus* un tanto jocosos.

Quizá se podría pensar en otro motivo por el cual los latinoamericanos optan por el *haiku*. Se trata de su gran apego a la naturaleza, como en el caso de *haiku*. El gran poeta chileno Gonzalo Rojas afirma lo siguiente:

> Hay una manía en estos países iberoamericanos, de México hacia abajo, de que la poesía tiene que amarrarse necesariamente a lo natural, a lo que es sano. Esto se debe a que el trauma primario de lo natural lo llegamos a sentir todos en un momento dado. Y ¿a qué llamo yo este trauma primario? Pues, a este amarre a la tierra, a esta zona infinita, andina y oceánica que es América.

Veamos una muestra de esto y tomemos como un mero ejemplo la "piedra". Dice Neruda en su *Oda a la piedra*:

> América,
> boca

de piedra muda,
aún hablas con tu lengua perdida,
aún hablarás, solemne,
con nueva
voz
de piedra.

Y no es de extrañar que haya muchísimas más referencias poéticas a la piedra en el caso de este poeta telúrico.

El poeta boliviano contemporáneo Pedro Shimose dice por otra parte:

Yo junto a la piedra,
espero.
[...]
Piedra pobre en el mundo.
Sola.

Y un *haiku* de una poetisa japonesa dice:

Noche de luna,
sale el grillo
y canta en la piedra.

Vuelvo a insistir en que esto no es más que un ejemplo.

Como todos Vds. saben muy bien, los modernistas capitaneados por Rubén Darío o Amado Nervo se ocuparon intensamente de los temas orientales. Y da la casualidad de que al comienzo del siglo pasado, en Francia sobre todo, iban apareciendo bastantes traducciones y antologías de poesía tradicional japonesa, *haikus*, y surge una serie de poetas de habla castellana que escriben poemas marcadamente influenciados por estos *haikus*.

Se sabe que una mestiza cubano-japonesa, María Cay, inspiró a los poetas modernistas Julián del Casal, cubano, y a Rubén Darío. Al unísono, en 1891, José Martí y Julián del Casal iniciaron el japonismo en las letras de Hispanoamérica. Mientras en Martí era una simple referencia, en Julián del Casal el japonismo alcanzó rango temático. Dice Julián del Casal:

¡Cuán seductora estabas! No más bella
surgió la Emperatriz de los nipones
en las pagodas de la santa Kioto
o en la fiesta brillante de las flores!

En esta misma sintonía, Rubén Darío escribirá, en 1894, su poema "Divagación", donde se lee:

Ámame japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales: tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones,
que aún ignorase en la sagrada Kioto,
en su labrado camarín de plata

ornado al par de crisantemo y loto
la civilización de Yamagata.

Hay otros escritores influenciados por el exotismo oriental: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Salvador Espriu (gran poeta catalán), Enrique Gómez Carrillo (guatemalteco), Efrén Rebolledo (mexicano), Francisco A. Loayza (peruano) y sobre todo, el gran poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) que tan sabiamente introdujo el *haiku* en Hispanoamérica. Más recientemente tenemos ejemplos como Alberto Guillén (peruano), Jorge Carrera Andrade (ecuatoriano), Francisco Monterde (mexicano), Jaime Torres Bodet (id.), José Gorostiza (id.), Xavier Villaurrutia (id.), Leopoldo Lugones (argentino), Orlando González Esteva (cubano, un excelente traductor de *haiku*, por cierto), Borges y Octavio Paz, nada menos.

Sé indirectamente que hay otros muchos poetas latinoamericanos que hoy están cultivando el *haiku* con unas cosechas muy meritorias. Confieso desde mi ignorancia total que he venido esta vez a Latinoamérica para aprender de esos poetas latinoamericanos de *haiku*.

No sólo eso: Japón acoge hoy en día a más de 330 mil personas procedentes de América Latina. Con motivo de la visita del año 2004 a Latinoamérica, el Primer Ministro japonés Koizumi dijo lo siguiente en Sao Paulo: "debemos crear oportunidades para que la juventud, en cuyas manos está depositado el futuro, tenga la oportunidad de respetar, comprender y aprender directamente acerca de la historia, la cultura, la sociedad y los valores mutuos. En este sentido el gobierno japonés planea invitar a unos 4 mil jóvenes latinoamericanos incluyendo estudiantes a nuestro país en un período de 5 años venideros". En relación con estas palabras del Primer Ministro, yo personalmente estoy soñando con otra posibilidad: esos latinoamericanos que vengan a Japón tendrán una gran posibilidad de profundizar ya directamente en el mundo poético de *haiku* y desarrollar, aunque no sea profesionalmente, sus creaciones de *haiku*, y así transmitirlas no sólo a sus compatriotas sino también a los japoneses. Así se llevará a cabo una magnífica y verdadera comprensión creadora y mutua.

Pues bien, volvamos a tomar el hilo de lo que íbamos diciendo. En el libro *Atlas* (1984) Borges escribe "De la salvación por las obras", un relato fantástico sobre la invención del *haiku*, atribuido a los dioses que se compadecen de la humanidad. No puede haber mejor homenaje al poema japonés *haiku*. Borges, aparte de seis *wakas* incluidas en *El oro de los tigres*, en su obra *La cifra*, dedicada a María Kodama (1981), compuso 17 *haikus* (número mágico de 5-7-5) y dice por ejemplo: "Bajo el alero / el espejo no copia / más que la luna" o "La vieja mano / sigue trazando versos / para el olvido". Por cierto, el anteriormente citado poeta peruano Alberto Guillén define el *haiku* o *haikai* de la siguiente manera:

El jai-kai es un pensamiento
que ensaya plumas,
como un pájaro en el viento.

El jai-kai es nube
que fue agua y nieve
y ahora sube.

Sería totalmente absurdo imitar en español, en sentido estricto, la forma poética del *haiku,* que consta en total de 17 sílabas que permite el sistema lingüístico del japonés. Lo que sí se podría hacer por parte de la lengua española es profundizar en este mundo poético oriental expresado en forma extremadamente breve y tratar de adquirir la densidad lírica en la propia lengua y así ensanchar sus posiblidades expresivas.

En este sentido, Luis Cernuda ha captado o ha intuido con bastante acierto la preceptiva del *haiku* en el siguiente poema:

Junto al agua negra
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.

Mario Benedetti, en su reciente libro de poesía *Rincón de haikus* (1999) dice con todo acierto: "es obvio que no me he puesto a imitar a poetas japoneses, ni siquiera a incorporar sus imágenes y temas preferidos. Apenas he tenido la osadía de introducirme en esa pauta lírica, pero no apelando a los tópicos japoneses sino a mis propios vaivenes, inquietudes, paisajes y sentimientos, que después de todo no difieren demasiado de mis restantes obras de poesía". Y así siguiendo su poética inspirada por *haiku*, compuso más de 200 *haikus* entre los cuales dice, por ejemplo: "Suena una flauta / en la noche despierta / y yo en mi nube".

Ahora vamos a remontarnos al *haiku* clásico. Vds. mismos pueden saborear la belleza extraordinaria del mundo del *haiku* gracias a la traducción magistral de Octavio Paz realizada con plena colaboración de Eikichi Hayashiya. La traducción a la que me refiero es *Sendas de Oku* de Matsuo Basho (1644-1694).

Antes que nada veamos la concepción de la vida y del mundo de este gran maestro. Al comienzo de *Sendas de Oku* relata de esta manera:

> "Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje. Entre los antiguos, muchos murieron en plena ruta. A mí mismo, desde hace mucho, como girón de nube arrastrado por el viento, me turbaban pensamientos de vagabundo".

Bajo este concepto que entiende como algo fugaz la vida y el mundo, el poeta va fijándose en cosas diminutas y cotidianas. Así nació el *haiku* más popular y tantas veces citado; primero leo en japonés: *Furuike ya kawazu tobitomu mizuno oto.*

Valle-Inclán lo tradujo casi esperpénticamente: "El espejo de la fontana / al zambullirse de la rana / ¡hace zas!".

La traducción de O. Paz: "Un viejo estanque: / salta una rana. ¡zas! / chapaleteo". Veamos dos traducciones más: "Un viejo estanque; / al zambullirse una rana, / ruido del agua" (Fernando Rodríguez-Izquierdo), "Un viejo estanque, / se zambulle una rana, / ruido del agua" (Antonio Cabezas).

Tenemos que darnos cuenta de que en este *haiku* hay dos paradojas, o mejor, dos negaciones. En primer lugar, la palabra *kawazu*. En japonés tenemos dos palabras que corresponden a rana. Vds. me dirán que el español también: rana y sapo. No, no, no va la cosa por ahí. No sé cómo explicarles a Vds., pero lo cier-

to es que cuando en japonés decimos *kawazu* curiosamente no se nos viene a la mente la cara "atontada" si quieren de una rana, es decir, la palabra *kawazu* afirma la existencia de una rana pero niega la imagen real de una rana. Esta es la primera paradoja. Segunda paradoja es el ruido del agua. Cuando se nos dice a los japoneses *mizunooto*, o sea "ruido del agua", no oímos nada de ese ruido, sino oímos, digamos, el eco del silencio que sugiere la armonía con las diminutas olas del agua del estanque. En este sentido, sería mejor traducir incluso "eco del agua" en lugar de "ruido del agua". De todas formas, el ruido del agua es la negación de ese ruido y es la afirmación del silencio inmediatamentamente posterior. Esta es la segunda paradoja.

El *haiku*, en su mayoría, está lleno de este tipo de paradojas. De manera que hay que agudizar nuestra sensibilidad para captarlas. Por cierto, les voy a contar una anécdota. Cuando se tradujo a varios idiomas extranjeros este *haiku*, todos los traductores, excepto el ruso, tradujeron la palabra "rana" en forma plural: ranas. Eso destruye por completo la poesía, sencillamente porque si varias ranas se zambullen al mismo tiempo en un estanque, inevitablemente la persona que contempla la escena tiene que oír esos ruidos absolutamente en contra de la estética del silencio que acabo de mencionar.

Las ranas (en plural) aparecen en el *Libro de Buen Amor* de Arcipreste de Hita, extenso poemario de la Edad Media española. Se nos dice así:

Las ranas en un lago	cantavan e jugavan.
cosa non les nuzía,	bien solteras andaban;
(...)	
embióles don Júpiter	una viga lagar,
la mayor que él pudo:	cayó en esse lugar.
El grand golpe del fuste	fizo ranas callar.

(vv.199a-200c)

Como ven Vds. nosotros los lectores vemos aquí la imagen de las ranas y nos enteramos de que esas ranas cantaban tranquilamente hasta que un golpe les hizo callar. ¡Cuán lejos está esta situación dinámica del *Libro de Buen Amor* de la situación absolutamente silenciosa y estática de Basho!

Otro ejemplo más sencillo y extremo de Basho:

"Sobre la rama seca/ un cuervo se ha posado; / tarde de otoño".

Aquí el poeta no nos dice nada. Se limita a describir una escena corriente de otoño. Nos explica el sujeto: un cuervo. Nos dice dónde: una rama seca y marchita. Nos dice cuándo: atardecer de otoño. Es decir, nos presenta el triángulo de objeto-lugar-tiempo, nada más y con una intercalación del sonido "k": *k*areeda ni *k*arasuno tomari*k*eri a*k*i no *k*ure. Así, este *haiku* no lleva ningún mensaje a nivel práctico, pero sí un mensaje poético con un "significado" respaldado armoniosamente por un "significante". Nos recuerda inevitablemente aquel inmortal "un no sé qué que quedan balbuciendo" del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

Aquel gran novelista y ensayista español Azorín dijo que la elegancia era la sencillez. Pero evidentemente la sencillez, de manera en particular en el caso del

haiku, no es, de ninguna manera, simpleza. Si el *haiku* fuese realmente tan ingenuo y simple, no le atraería a tanta gente de alto nivel intelectual.

Pues bien, parece que nos hemos entretenido demasiado en el análisis, aunque sí podríamos seguir hablando de todo esto interminablemente. Pero no quiero cansarlos más, pasemos a ver algunos ejemplos representativos de *haiku*.

Un ejemplo típico de Basho a quien tanto le gusta aquel tipo de silencio paradójico:

"Todo en calma. / Penetra en las rocas / la voz de la cigarra".

Otras traducciones dicen:

"Serenidad. / Chirríos de chicharras / emapapan rocas
Infiltran rocas / de melancolía chirríos / de chicharra.
Melancolía. / Chirríos de chicharras / infiltran rocas".

Podríamos, quizá, ver aquí un cierto paralelismo con un pasaje de un poema de Guillermo Carnero, una de las voces poéticas más lúcidas de la España actual. Dice él en su último libro de poemas *Verano inglés*:

"Después de fracasar con tanto empeño
al fin hasta tus manos he venido
como quien nunca supo del olor de la tierra
en un jardín mojado por la lluvia
ni oyó hincarse en la roca la paz del arcoiris,
acorde de las gamas del gozo de la vista,
silencio en la fragancia de los tibios colores
donde no cabe instante sin milagro".

Evidentemente aquí el poeta español está hablando de la penetración de la paz silenciosa del arcoiris en la inquebrantable roca, y el poeta japonés está "describiendo", si quieren, la imagen de la penetración de la voz de la cigarra en la, de suyo, impasible roca. Lo que yo quisiera resaltar es que la imagen poética de Basho no es exclusiva de la poesía tradicional del Japón. En este sentido, es a veces peligroso hablar de manera excluyente de las imágenes típicas de cada literatura. Don Miguel de Unamuno tuvo un gran acierto al referirse al estilo de *haiku* como "disociación" más que "composición", pero hay que pensar que se trata de una "disociación" creadora y fruto de una concienzuda condensación poética.

Un ejemplo en el que habla Basho del atardecer de otoño:

"Por este camino / ni un hombre va; / tarde de otoño".

A Basho le gusta mucho hablar de la voz de los pájaros y en un *haiku* dice:

"Un ruiseñor / que se posa en una rama, / la voz del pino".

Aquí, la voz del ruiseñor se convierte, digamos, en la voz del pino, como el viento puede tener el color de los pinos, según lo habíamos obervado antes. Se podría preguntar con un tono irónico qué es el pino, entonces. Un discípulo (llamado Doho Hattori) de Basho escribe un tratado importante sobre el *haiku*. El

tratado se titula *Sanzoshi* (tres fascículos) y habla precisamente de los pinos y nos dice: "Las cosas del pino, apréndelas del pino y las del bambú, del bambú".

Ahora un ejemplo de Basho en que habla de los sueños medio borrosos debido a su grave enfermedad. Nos deja el siguiente "haiku" cuatro días antes del fallecimiento:

"Habiendo enfermado en el camino, / mis sueños / merodean por páramos yermos".

Otro discípulo de Basho llamado Ueshima Onitsura (1661-1738) habla también de los sueños y dice así:

"Sueños sin rumbo; / en páramos quemados, / la voz del viento".

Como en el caso del *waka*, hay, por supuesto, poetisas también. Citemos a una poetisa que se hizo famosa con unos poquísimos *haikus*. Se llama Chiyo, y es del siglo XVIII. El siguiente *haiku* es extremadamente ameno y humano. Habla de una flor llamada *asagao* muy corriente en el verano de Japón. Es una flor acampanillada y bella llamada "glorias de la mañana".

"Capturado mi pozal / por la flor de *asagao*, / salgo a pedir agua".

Veamos ahora unos de *haikus* de tono, por lo menos aparentemente, ligero:

"No te comas la avispa / que juega entre las flores, / gorrión amigo". (Basho)

Este *haiku*, un tanto jocoso, es comparable con otro *haiku* de otro poeta importante, llamado (Kobayashi) Issa (1762-1826) y dice así:

"Gorrión niño:/ aparta de ahí, aparta.../ que pasa don caballo".

Otra traducción del mismo *haiku*: "Ea, gorriones, / dejen libre el sendero, / ¡potro a galope!".

En este poeta moderno Issa abundan *haikus* humanamente jocosos y el poeta se fija con un cariño extremado no sólo en los pequeños bichos y pájaros indefensos sino incluso en una estatuilla de buda casi abandonada al lado del sendero:

Flaca rana,
no cejes;
aquí tienes a Issa.

¡No, no esa mosca!
Se retuerce las manos,
los pies, implora.

Vente a jugar conmigo,
gorrión sin padres.

No cabe duda:
donde hay hombres hay moscas.
Moscas y Budas.

"Buda del páramo: / La nariz le rezuma / hielo en carámbanos".

Algunos de los *haikus* de Issa son bastante pictóricos e incluso nos dan una sensación cinematográfica. Por ejemplo:

"Con la nieve que se derrite / está el pueblo rebosante / .... de niños".

"Ah, qué belleza. / Por la ventana rota, / río de estrellas".

Ahora veamos unos ejemplos de Buson, siglo XVIII. Su importancia en la historia del *haiku* es capital junto con Basho.

"Flores rojas de ciruelo; / el sol poniente ataca / pinos y robles".

"El mar en primavera / con su vaivén de olas / sin fin todo el día".

"Lluvia de primavera; / juntos van conversando / impermeable y paraguas".

Octavio Paz traduce de otra manera,

"Llovizna: plática / de la capa de paja / y la sombrilla"

Total que, al leer estos y otros muchísimos *haikus* que tratan absolutamente de todo, desde algo grandioso hasta algo insignificante y fugaz, viene a mi memoria inevitablemente aquella sentencia del dramaturgo latino del siglo II, Terencio, "Homo sum; humani nihil a me alienum puto" (Soy hombre y nada de lo humano me parece ajeno). Hemos de notar aquí que para los poetas del *haiku*, hasta los bichos aparentemente insignificantes son peculiares para el hombre en el sentido de que están reclamando muy modestamente su existencia a su manera ante los cinco sentidos del ser humano.

Ahora bien, quizá Vds. me pregunten ¿cómo se hace un *haiku*? Oigamos al gran maestro Basho, "Que tu verso se parezca a una rama de sauce batida por la lluvia tenue, y a veces ondeando en la brisa".

Está bien, pero para mí es más interesante el siguiente consejo. El anteriormente citado tratado *Sanzoshi* nos dice lo siguiente y Vds. mismos, con este sabio consejo pueden hacerse poetas de *haiku*:

"El *haiku* o te sale o lo haces tú. Ir profundizando en el corazón de las cosas, ya es el *haiku*. Cuanto más profundices en el interior de las cosas el color de ese corazón se convierte en *haiku*. Y si no profundizas constantemente no te queda otro camino que inventarlo".

¿No les parece a Vds. que esta sentencia coincide perfectamente con la máxima del romántico alemán Novalis? Dice Novalis "El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga". Aquí hemos de advertir también que la poética de *haiku* coincide con lo que dijo Neruda cuando recibió el Premio Nobel en Estocolmo: "Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema: y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría".

Se podrían hacer estudios teóricos y analíticos del *haiku* o de la poesía en general, y de hecho los hay muchísimos y excelentes, pero los *haikus* como tal no son la suma o la consumación de esas perspectivas teóricas, sencillamente porque la poesía es, como diría el agudísimo argentino Saúl Yurkievich hablando de Neruda, una "emanación de la naturaleza" y la naturaleza suele ser, como sabemos, algo muy espontáneo, caprichoso e incluso a veces peligroso.

De esta manera, bien a través del *waka* o bien a través del *haiku*, la literatura tradicional de Japón ha venido expresando o mejor, cantando, quizá inconscientemente, la identidad del pueblo japonés. Pero, ¡cuidado! En Japón no se solía cuestionar de manera clara la "identidad", al menos hasta hace relativamente poco, tanto es así que se ha usado y se usa hoy también en japonés el anglicismo *identity* para expresar este concepto. Esto puede tener su explicación. En el Japón, concentrado en sí mismo al menos en su pasado, casi libre de invasiones exteriores, se suele pensar instintivamente que la identidad viene dada *a priori*.

En este aspecto dista mucho de España o de América Latina. El soliloquio, o como diría Unamuno, el monodiálogo acerca de la identidad de España o de Latinoamérica ha sido una constante. Con la invasión visigoda o musulmana, España tuvo la necesidad de asimilar lo heterogéneo dentro de su propio terreno. La colonización americana supuso una complicadísima asimilación de lo heterogéneo, tanto para España como para Latinoamérica. Por supuesto que aquí no vamos a entrar en el problema político-histórico. Me limito a la literatura.

Por cierto, esta vez mi viaje a Latinoamérica me permite conocer directamente, aunque de manera inevitablemente superficial, cuatro países: Bolivia, Argentina, Uruguay y Chile. Y antes de salir de viaje, he repasado algo de la literatura de estos países y me di cuenta una vez más de que los grandes escritores latinoamericanos, siendo grandes patriotas de cada país, son al mismo tiempo grandes patriotas de América Latina, es decir, se trata de una visión totalizante de América Latina. Veamos tan sólo unos ejemplos.

Mi admirado y queridísimo amigo boliviano Pedro Shimose dice por ejemplo: "Bolivia con llagas y cenizas, / yo soy un boliviano que te ama como puede, / a golpes de vida y a punta de ternura; [...] / Bolivia, / se me hace un nudo en la garganta, / se me hielan las manos de señalar el alba". Pero al mismo tiempo dice: "Cuando canto a mi patria, / canto a los pueblos de América Latina". Con respecto a Argentina, no haría falta citar, por su excesiva obviedad, el caso de Borges o bien Ernesto Sábato, entre muchísimos más.

El uruguayo José Enrique Rodó, lamentablemente un gran desconocido en Japón, dice en su ensayo titulado precisamente *Ibero-América*: "Por las virtualidades de su situación geográfica y de sus fundamentos históricos, el Uruguay parece destinado a sellar la unidad ideal y la armonía política de esta América del Sur, escenario reservado, en el espacio y el tiempo para la plenitud del genio de una grande y única raza".

Y Pablo Neruda dijo en una conferencia titulada *Algo sobre mi poesía y mi vida*: "Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios (latinoamericanos)".

Evidentemente el Japón puede incluirse en el marco de la llamada Asia, o mejor del Extremo Oriente y hablar de su identidad en su doble marco como en el caso de América Latina, sin embargo, hemos de pensar en un hecho fundamental: la barrera lingüística, a diferencia de la gran comunidad lingüística de América Latina. A pesar del vertiginoso avance tecnológico de internet, etc., difícilmente podemos saber qué es lo que está pasando en la literatura coreana o china, por ejemplo.

Volviendo al tema que nos ocupa, en la literatura japonesa moderna, la presencia de Occidente, aceptada o rechazada, habría de convertirse en el sello distintivo; no podía ignorarse. La primera etapa de adaptación de la influencia occidental fue inevitablemente la imitación. Hubiera sido imposible que llevaran a cabo la revolución en la literatura japonesa sin traducir ni imitar.

El papel que jugaron los traductores de Japón fue decisivo para el desarrollo de la poesía moderna y contemporánea. Y la influencia occidental se acentuó más en 1905 cuando se tradujeron magistralmente al japonés los poetas parnasianos y simbolistas franceses. Las traducciones dieron a conocer las obras de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, que se convirtieron en seguida en favoritos de los intelectuales.

Lo notable es que en esas traducciones se solía conservar los metros tradicionales de cinco y siete sílabas, combinándolos a veces con formas nuevas, como por ejemplo en los versos de cinco, cinco, cinco, cinco y siete sílabas.

¿Hasta dónde quiso llegar la poesía moderna japonesa? Es una pregunta casi imposible de contestar en pocas palabras. Pero he aquí un ejemplo elocuente de las aspiraciones de un poeta moderno de Japón. Se trata de un poema de Kotaro Takamura (1883-1956). Este poeta escribió sobre su poesía, y, en cierto sentido, sobre toda la poesía japonesa moderna:

> Mi poesía no es parte de la poesía occidenal;
> Las dos se rozan, como circunferencia sobre circunferencia,
> Pero nunca coinciden exactamente...
> Me apasiona el mundo de la poesía de Occidente
> [....]
> La poesía de Occidente es mi amada vecina
> Pero el tránsito de mi poesía se mueve en un sendero diferente.

En cuanto a la poesía moderna o contemporánea de Japón, no crean Vds. que ha desaparecido el género tradicional del *waka* (*tanka*) o el *haiku*. Sigue habiendo poetas que cultivan ambos géneros sin ninguna barrera social, aun cuando hubo una influencia bastante marcada incluso del surrealismo europeo. No sabemos exactamente cuántas revistas de *haiku* hay hoy por hoy pero sabemos a ciencia cierta que hasta hace cerca de medio siglo había en Japón alrededor de cincuenta revistas mensuales dedicadas exclusivamente al *haiku* y la producción anual de *haiku* en Japón se calcula en una cifra que ronda el millón.

Para que Vds. vean que no pocos japoneses siguen cultivando la poesía tradicional sin barrera social, les voy a exponer un ejemplo de mi familia. Mi madre, fallecida ya hace años y sin carrera universitaria ni muchísimo menos, había empezado a trabajar el género del *waka* sin ningún maestro a los 40 años más o menos. En la última etapa de su vida seguía componiendo este tipo de poesía, e incluso después, cuando en la clínica entró en coma y estaba prácticamente inconsciente. Un día a las cuatro de la mañana de repente se despierta y pide un lápiz y una hoja a mi hermana que estaba a su lado. Trató de escribir un *waka*, pero no podía hacerlo ya por falta de fuerza física. Se resignó y le pidió a mi her-

mana que transcribiera lo que iba a escribir. Así dejó su último poema de despedida en el cual se acordaba de su marido, mi padre, muerto unos años antes. E inmediatamente después volvió a su inconsciencia falleciendo justo dos horas más tarde. El *waka* para ella no era un arte, sino la vida misma.

Ya el tiempo nos amenaza con sus implacables ganas. Hemos recorrido de manera inevitablemente muy apresurada e incompleta el desarrollo de la poesía tradicional de Japón comparándola atrevidamente con las literaturas hispánicas. En las ciencias humanísticas, la llamada "universalidad" no nos viene dada *a priori*, sino que es algo que tenemos que seguir buscando por nuestra parte con honradez, a pesar de la aparente diferencia entre el mundo hispánico y el Japón. Quizá se trate de algo que Antonio Machado y Octavio Paz llaman la "búsqueda de nuestra otredad". En ese sentido, la literatura o la literatura "heterogénea" no está ahí quieta e inmóvil sino que tenemos que buscar la universalidad hasta encontrarla de verdad y ese esfuerzo hacia el encuentro puede ofrecernos unos frutos realmente inesperados y muy enriquecedores en todos los aspectos.

Un sabio bonzo budista, japonés, literato y filósofo a la vez, llamado Dogen, nacido justo el año 1200, nos dejó un consejo muy profundo referente precisamente a este encuentro y con esto quiero terminar la charla de hoy:

> "Alcanzar la Iluminación del hombre.
> Es como si la luna se reflejase en el agua.
> No se moja la luna,
> ni se enturbia el agua".

Muchas gracias a todos por su atención.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

ASOCIACIÓN PROMETEO DE POESÍA. 1991. *El estanque amanece*. Madrid: Altazor.

AULLÓN DE HARO, Pedro. 1985. *El jaiku en España*. Madrid: Playor.

CABEZAS, Antonio. 1990. *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión.

ED. DE A. CABEZAS. 1989. *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión, 2ª ed..

CEIDE-ECHEVARRÍA, Gloria. 1967. *El haikai en la lírica mexicana*. México: Ediciones de Andrea.

GONZÁLEZ VALLES, Jesús. 2000. *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos.

HADMAN, Ty. 1987. *Breve historia y antología del haikú en la lírica mexicana*. México: Ed. Domés.

HAYASHIYA, Eikichi. 2001. *Tradición poética y teatral del pueblo japonés*. Universidad de Salamanca.

HOFFMANN, Yoel. 2000. *Poemas japoneses a la muerte*. Barcelona: DVD Ediciones.

ISHIKAWA, Takuboku. 1976. *Un puñado de arena*, traducción de A. Cabezas. Madrid: Hiperión.

KAMO NO CHOOMEI. 1998. *Un relato desde mi choza*. Traducción de J. C. Álvarez Crespo. Madrid: Hiperión.

KOBAYASHI, Issa (ed. de O. González Esteva). 2003. *Hoja de viaje*. Valencia: Pre-Textos.

KEENE, Donald. 1969. *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. El Colegio de México.

LANZACO SALAFRANCA, Federico. 2003. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.
MASAOKA, Shiki (edición de J. Rodríguez). 1996. *Cien jaikus*. Madrid: Hiperión.
MATSUO, Basho. *Sendas de Oku*. Traducción de O. Paz y E. Hayashiya. Barcelona: Barral, 1970, 2ª ed. (otra traducción a cago de Antonio Cabezas, Generalitad Valenciana, 1993).
OOKA, Makoto. 1995. *Poemas*. Traducción de Y. Otsuki y M. Pastor. Madrid: Torremozas.
RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. 1994. *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión, 2ª ed..
SAIGYO. 1989. *Espejo de la luna*. Tradución de J. Kozer. Madrid: Miraguano.
SAKAI, Kazuya. 1968. *Japón: hacia una nueva literatura*. El Colegio de México.
SANTOKA. 2002. *La poesía zen de Santoka* (70 haikus esenciales). Traducción de V. Haya y H. Tsuji. Ediciones de la Diputación de Málaga.
Sur (Revista), 1957, Nº 249 (número dedicado a la literatura japonesa), Buenos Aires.
TANABE, Atsuko. 1981. *El japonismo de José Juan Tablada*. UNAM.
YOSA, Buson. 1992. *Selección de jaikus*. Varios traductores. Madrid: Hiperión.
YOSHIDA, Kenko. 1986. *Tshurezuregusa*. Traducción de J. Rodríguez. Madrid: Hiperión.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ANA MARÍA LLURBA. 2005. *El fuego y la sombra. Eros y Thánatos en la obra de Marguerite Yourcenar.* Buenos Aires: Biblos, 184 pp.

El fuego y la sombra. Eros y Thánatos en la obra de Marguerite Yourcenar describe un mundo imaginario gobernado por el doble poderío del amor y de la muerte, que desaparecen y renacen en cada texto bajo las apariencias más equívocas: el crimen, el suicidio, la enfermedad, la vejez, la guerra, la peste; todas "sombras" que se arrastran a lo largo de las obras y que siempre están en pugna con las caras visibles del Eros —la amistad, la simpatía, la pasión, la caridad—. Este seguimiento de las dos pulsiones que, según la hipótesis central del estudio de Ana María Llurba, son constitutivas de las ficciones de Yourcenar, se ve dificultado por un distanciamiento voluntario en la escritura y por cierto autoritarismo (¿ilusorio?) de la autora de *Mémoires d'Hadrien,* que pretende guiar la lectura y controlar su recepción. Pero el "fuego" y la "sombra", la pulsión del cuerpo y la ensoñación de la muerte, conforman, según Llurba, un punto de encuentro entre lo secreto y lo sagrado y son la puerta de entrada hacia los territorios más íntimos del imaginario de los personajes.

En consonancia con el papel central del personaje en la obra de Yourcenar, el análisis gira en torno a figuras centrales de las que deriva una visión única de mundo: "el artista" *(Alexis),* "Narciso" (Eric en *Le coup de gráce),* "los soñadores" (polifonía de personajes en *Denier du réve),* "el emperador" (Adriano en *Mémoires d'Hadrien),* "el rebelde" (Zenón en *L'ceuvre au noir),* "un hombre" (Nathanaél en *Un homme obscur).* De esta manera, la forma del análisis se adapta a la forma de la obra, lo que permite recrear la coherencia del sistema textual y vital que anima la obra de Yourcenar. Por medio de un ágil aparato psicocrítico, Llurba discierne los mecanismos de construcción narrativa de un yo que va dominando progresivamente el cuerpo: así como Alexis, el pianista, "construye la imagen de su cuerpo a partir de la visión de sus manos" (p. 60), Zenón desea explorar "aquel reino cuya frontera es la piel, en el que nos creemos príncipes y donde somos prisioneros" (p. 150).

Este conocimiento del cuerpo trae consigo la conciencia de la muerte. En este sentido, los personajes de Yourcenar pueden ser leídos desde la clave doble de la posesión y pérdida de la juventud (o del cuerpo) y de la conciencia de la muerte. En efecto, hay para Yourcenar "[...1 dos clases de seres: los que descartan el pensamiento de la muerte para vivir con mayor libertad y los que, por el contrario, atisban cada uno de los signos que la prefiguran" (p. 43). Desde este punto de vista, señala Llurba, los relatos surgen forzosamente o de la necesaria rebeldía de seres jóvenes (Alexis, Eríc, Sophie, Conrad, etc.) que

"encuentran la solución a sus angustias en la transgresión de las normas morales o en la muerte", o de "individuos que ya han construido su destino, que vivieron la aventura humana hasta alcanzar la orilla de las sombras, como Adriano, Zénon o Nathanaél" (p. 35). La evolución de los personajes, observa Llurba, traduce en este sentido la evolución del pensamiento de Yourcenar, que va del individualismo más cruel a la paulatina "aceptación de la insignificancia del hombre en el universo" (p. 177). De esta forma, los textos se vuelven aprendizaje y anticipación de la propia muerte; se trata en algún punto de cumplir en la escritura con la propia obra en negro, de irse "desgastando y transformando física *y* espiritualmente, precipitándose, como en las sucesivas etapas de un proceso alquímico, disgregándose hasta negar la noción de personalidad para finalmente diluirse en el todo indiferenciado del universo" (p. 148).

El amor, en este proceso, ocupa un espacio extraño, cercano al de la muerte. La muerte, como el amor, es para Yourcenar una "suprema forma de vida", ambos están hechos "de la misma materia fugitiva y confusa que la vida" (p. 118). Esta ambigüedad entre fuego y sombra se refleja en el retrato de "Antinoo, cuyo perfil está esbozado desde la perspectiva de la muerte" (p. 124) y cuya muerte despierta en Adriano la conciencia de la sombra (cumpliendo así con el verso de Pavese, "vendrá la muerte y tendrá tus ojos"). Las mujeres, señala Llurba, participan en silencio de esta proximidad entre amor y muerte, que se resume para ellas en las camas donde se acuestan "para esperar un hijo o la muerte", para esperar "el alumbramiento de un alma" (p. 58). El amor, sin embargo, no se manifiesta en la obra de Yourcenar en figuras maternales, sino más bien en seres indefinidos sexualmente, en andróginos, a quien por momentos les es permitido el "religamiento con lo absoluto a través de los vínculos humanos", aunque la ley del amor-fuego sea, casi siempre, "morir o quemar" (p. 73).

El estudio busca, además, determinar en el acto de escritura los puntos de unión con otros campos como la filosofía, la política, la historia, la poesía, en una estética que A. M. Llurba denomina de "encrucijada" (p. 33). Aquí también *El fuego y la sombra* logra dar una eficaz imagen de síntesis al mostrar cómo en cada personaje culminan el tiempo personal de la memoria y el tiempo histórico de los hechos: la historia de Adriano y de Roma se resumen por ejemplo en el "lento ascenso hacia la posesión de sí y la posesión del poder" (p. 101). El retrato de Nathanaél en *Un homme obscur* lleva a su punto más alto esta superposición de tiempos, al describir la inteligencia intuitiva de un hombre "habitado por la sombra" y la enfermedad, desconocido, pero que llega a una visión plena de la unidad del universo. Esta exploración sucesiva de la materia que anima a los personajes y provoca su ligazón al mundo permite una amplia visión de conjunto de la obra de Yourcenar, así como un análisis agudo de los mecanismos secretos que constituyen su mundo imaginario.

Magdalena Cámpora

CRISTINA VIÑUELA. 2004. *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto,* prólogo por Pedro L. Barcia. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 269 p.

Sobre la base de su tesis doctoral, la autora publica esta obra interactiva en la que el material gráfico y fonográfico del CD Rom, que se adjunta al libro impreso, ha sido puesto al servicio de su propósito de introducir al lector en el mundo interior de Victoria Ocampo. Haber descubierto en el *etymon* de la *búsqueda* el principio de unidad de los diez volúmenes de *Testimonios y* los seis tomos de *Autobiografía* es, sin lugar a dudas, uno de

los grandes aciertos de esta obra. Ir a la raíz espiritual o *etymon* del yo a partir del texto, recorriendo el camino que va del fenómeno al noúmeno, de la apariencia a la esencia, se convierte para la autora en un método de interpretación acorde con el género literario que tiene entre manos: éste es el segundo logro. El tercero es haber acercado al lector argentino una reflexión sobre la actualidad de la literatura autobiográfica *y* haberla evaluado como una constante de las letras argentinas. Por consiguiente, consideraré esta obra desde la perspectiva del *etymon* como principio unitario, del método como camino y del género como expresión del yo existencial.

Por *etymon* espiritual se designa aquí la raíz anímica, vivencial de la que nace la obra de un escritor. El punto de partida de la autora ha sido la pregunta por el principio activo que impulsó a V. Ocampo a escribir y por las formas que eligió para hacerlo. La cuestión no es menor, puesto que se trata de una escritora cuya obra ha recibido un reconocimiento muy poco justo por parte de la crítica literaria —sobre todo de la argentina—. El rastreo del *etymon* que ensaya Viñuela consiste metodológicamente en ir desde afuera hacia adentro á fin de iluminar el proceso de escritura que, desde la perspectiva del *etymon,* se despliega en sentido inverso desde dentro hacia fuera.

Con atenta mirada y paciente espera va configurando la autora un método acorde con el texto que analiza. Siguiendo las huellas y guiños de los numerosos textos autobiográficos, llega a la definición esclarecedora de la *búsqueda* como la raíz de la escritura de V. Ocampo, en la que distingue el nivel cultural del personal. En el primer plano la juzga satisfactoriamente en la medida en que su figura se destaca como constructora de puentes culturales —su hospitalidad, la fundación de la revista y la editorial Sur, sus traducciones, son testimonios más que elocuentes de su pontificialidad—. Por el contrario en el plano personal considera que Ocampo no logró superar el conflicto interior que la acompañó hasta la muerte. Entre los deslindes y entrecruzamientos de ambos planos, Viñuela hace jugar su propia voz de intérprete, cuya evidente relación empática con la autora no le impide la objetividad del juicio mesurado del investigador, que pone entre paréntesis las intenciones manipuladoras hacia el objeto que analiza y atiende más al mundo del texto que a su horizonte de receptor.

Escritora ostiaria fue Ocampo, investigadora ostiaria es Viñuela, en tanto introduce la perspectiva autobiográfica corno clave de interpretación para la literatura argentina. En su exhaustivo estudio sobre las diversas expresiones de este discurso del yo —que considera desde el *bíos,* desde el *autós,* desde la *graphé* y desde la confesión—, clasifica los géneros autobiográficos empleados —memorias, diario, carta— hasta encontrar en el "egotismo" la clave poética que permite abarcar la totalidad la producción literaria de V. Ocampo. Mientras el texto autobiográfico reconstruye la unidad que tienen los sucesos vitales, el texto intimista egotista analiza la repercusión que los sucesos externos provocan en el mundo interior. Sobre la base de la crítica histórica de Adolfo Prieto (s/f) y de Cecilia Corona Martínez de Calvo (2000) entre otros, expone un esquema del desarrollo de la literatura autobiográfica argentina, en cuyo marco la obra de Ocampo se sitúa como ejemplo de literatura egotista. A través de su amistad con los libros, Victoria se conoce y se ilumina a sí misma; su lectura era hacia adentro, dialógica y creativa. En las anotaciones de los "márgenes" descubre Viñuela el signo primero de su estilo egotista. El mirar de Ocampo es doble: hacia afuera, a otras culturas y continentes; hacia adentro en búsqueda permanente de autoclarificación y autoconocimiento. Para Viñuela, °campo llegó a descubrir en el amor la clave de su conflicto personal y logró expresarlo, pero no pudo resolverlo en razón de la incompatibilidad entre una actitud oscilante entre responsabilidad y superficialidad frente a la verdad. En esto juzga habría radicado la causa de

la incertidumbre y tormento interiores. Sólo un espíritu penetrante, y el de Cristina Viñuela es uno de ellos, pudo haber dado en el blanco de este conflicto existencial con semejante grado de profundidad y mesura.

Cecilia Inés Avenatti de Palumbo

ALFREDO CORREIA SOEIRO. [1990] 2003. *El instinto de platea en la sociedad del espectáculo.* Trad. Arantxa Ugartetxea Arrieta. Hondarribia: Editorial Hiru, 227p.

Escrita originalmente en el portugués de Brasil, esta obra llega a la lengua castellana —*y* a la Argentina— de la mano de una vascuence. El autor, médico psiquiatra conocido por su importante actuación en el área del psicodrama, con esta traducción engrosa la serie de bibliografía propia en torno a la relación entre teatro y psicoterapia. El punto de partida consiste en considerar la interacción escenario-platea como un instinto biológico y cultural que funciona como fundamento de la experiencia del encuentro con el otro. En efecto, para el autor, la capacidad de ser espectador no es privativa del ser humano, sino que existe también en los animales: de ahí su raíz biológica. La evolución de la presencia del otro en la cultura humana se produjo sobre la base del siguiente hecho primario: las personas procuran observar y ser observadas, preparándose así para los papeles de espectador y protagonista, que generarán luego comportamientos periódicos y vitales en pro de la perpetuación de la especie. El autor considera que la especie humana es la única en la que los individuos se reúnen en grupo para contemplar hechos y comportamientos de otro: a esto lo llama instinto de platea grupal pasiva, cuya matriz es la protección de la prole. Junto a esta "sabiduría biológica", el ser humano ha desarrollado una "sabiduría cultural" en torno a la platea como juego de protagonistas y espectadores. De acuerdo al modo en que se relaciona el sujeto con el instinto de platea será la construcción positiva o negativa del yo y de la sociedad.

Omnipresente en nuestra vida moderna, hoy el instinto de platea ha extendido sus límites más allá de lo imaginable debido al fenómeno de la expansión de los medios de comunicación de masas, en particular los electrónicos, que se dirigen a decenas de millones de personas. De ahí el subtítulo que añade la versión castellana ofreciendo de este modo una interpretación de la actualidad del fenómeno teatral en una sociedad en la que la espectacularidad es vivida a diario.

Para la teatrología esta obra significa una puesta en ejecución de la interdisciplinariedad y del comparatismo teatral, mediante la cual se incorpora una nueva categoría de interpretación del fenómeno teatral procedente de la biología y la antropología cultural: la consideración de la espectacularidad desde sus raíces instintivas.

Cecilia Inés Avenatti de Palumbo

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI. 2006. *Una estética de lo criollo en el* Santos Vega *de Rafael Obligado.* Buenos Aires: Dunken.

"Aquí dejo mi historia para que otro la pueda recoger otro día". Cuenta Peter Brook que con estas sencillas palabras, acompañadas por el gesto ritual de apoyar la palma de la mano en la tierra, los narradores de un pueblo africano solían dar por finalizado su

relato'. Por medio del símbolo de la mano abierta, el relator reconoce la condición mediadora de la palabra, de la cual no le es lícito apropiarse. Mano y palabra perduran cuando tras abandonar el ansia de dominio se las entrega a la tierra madre y al pueblo para que vivan en el seno de la tradición. Cuando el don ha sido gratuitamente recibido, el hombre puede pronunciar una respuesta gratuita y por ello creadora de mundo.

"Gratuidad y gratitud" son los polos que delimitan el espacio existencial de la gestación del libro que estamos aquí presentando. El es también síntesis de palma y palabra en tanto simboliza el fin de una historia escrita con intención de continuidad y de legado generacional. Con el mismo temple lírico manifestado hace veinte años en su poemario *Canto de alabanza,* resurge en esta obra la conciencia de "gratuidad", es decir, de que lo más propio de su condición humana es "ser como don"[2]. Asimismo, en la palabra de intérprete con la que ahora nos convida a pensar alienta la "gratitud" como nota distintiva.

El binomio "gratuidad-gratitud" constituye, pues, el núcleo existencial de la "imagen uriarteana del mundo", cuya descripción es el objeto de esta reseña. Entendemos por mundo una "totalidad" delimitada por tiempo y espacio, por dentro y fuera, por arriba y abajo, que dice relación a lo humano de modo constitutivo. Se trata del mundo de la existencia, no el que está frente a mí sino aquél en el que yo soy, es decir, aquel todo en el que yo me encuentro esencialmente. Así comprendido, el "«mundo» está referido desde un principio, como un todo a la persona y a su destino". La "imagen *del* mundo" emerge, pues, desde el seno del devenir histórico, biográfico y colectivo, y a él permanece ligado. La "imagen uriarteana del mundo" está configurada por dos dimensiones existenciales: la artística y la teorética. Por los caminos de la plástica, la música y la poesía' la autora ya había explorado formas de derrotar la muerte y el tiempo'. Ahora, su voz de investigadora y de pensadora se propone conferirle a su legado una perspectiva inaugural que ha querido nombrar como "estética de lo criollo". Desde este centro de gravedad personal, la autora va desplegando cada uno de los ejes de la "estética de lo criollo" que presenta el *Santos Vega. Y* si bien descubre en la urdimbre de luz y palabra, de paisaje y belleza los núcleos de la "imagen del mundo" de Obligado, a medida que nos adentramos en la lectura, vamos descubriendo, latentes, las notas de la "imagen uriarteana del mundo", en la que la estética y la ética conforman una unidad inescindible que se encuentra atravesada por el dinamismo entre la altura y la interioridad[6]. Esto explica por qué la clave de bóveda de su "imagen del mundo" es el "perdón" (132).

Tiempo y luz "estéticos" configuran el perfil impresionista (133) de Obligado. Escritor del primer centenario de la Revolución de Mayo[7], la estética de su *Santos Vega* refleja el momento de transición —"realidad en constante mutación" (113-114)— en el que se van de-

Cfr. p. brook. 2003. *Hilos de tiempo.* Madrid: Siruela, p. 285.

Lía N. Uriarte Rebaudi. 1987. "Mi condición", en *Canto de alabanza.* Buenos Aires: Botella al mar.

[3] R. Guardini. [1954 1963. *Mundo y persona.* Madrid: Guadarrama, p. 109.

[4] Cfr. Biografía de la autora en la solapa del libro. Una obra tan rica en manifestaciones artísticas daría pie para realizar un estudio de la obra uriarteana desde la perspectiva de la estética comparada.

Paralelo entre la intención del canto del payador Santos Vega y la obra de Uriarte que en su conjunto puede ser entendida como un canto en tanto busca derrotar la muerte y el tiempo. Cfr. Uriarte Rebaudi, 2006, p. 78.

[" Cfr. R. Guardini. [19541 1963. *Mundo* y *persona* . Madrid: Guadarrama, pp. 67-103.

[' Entre los aspectos del ideario de R. Obligado, Uriarte destaca lo siguiente: "Deseó que el centenario de la Revolución de Mayo fuera de «revolución artística y literaria, de manifestación de un

jando atrás los orígenes románticos de la literatura argentina para dar lugar a la emergencia de nuevos modos de decir lo propio.

Tiempo y luz "estético-éticos" configuran también el perfil de esta escritora-intérprete de nuestra época posmoderna, caracterizada justamente por la explosión y multiplicación de visiones del mundo. Entre estas imágenes, el "mundo" uriarteano emerge amplio y luminoso como el de la pampa del poema que analiza. La relación que establece entre las polaridades de base antropológica y las variaciones de la luz pampeana indican la integración entre la ética y la estética (136-137). La luz ilumina la palabra uriarteana desde dentro. La dimensión ético existencial surge en consecuencia del interior de la forma, sea la estético-artística, sea la estético-interpretativa: ésta es la peculiaridad de su legado.

En el horizonte de dos momentos históricos vesperales salieron a la luz ambas obras —la del poeta, en 1906 (62); la de su intérprete, en 2006—. Dos centenarios de la Argentina las unen y las separan. Dos horizontes de sentido y de búsqueda ciertamente diferentes: moderno, el uno, posmoderno, el otro. La unidad de la dimensión estética y ética en una figura reveladora de verdad es la "imagen del mundo" que ha alentado la factura de esta obra, cuyo estilo sobrio y objetivo transparenta un espíritu austero e inquisidor. Como Obligado en sus versos, ella también se propuso que su prosa ofreciera "efectos de sencillez sin que se adivinaran las huellas del esfuerzo" (87).

Si el estilo de un escritor es la emergencia de la profundidad a la superficie, el estilo estético-ético de la "imagen uriarteana del mundo" es la manifestación culminante de una personalidad, que en el proceso de elaboración de esta obra nos deja una lección de humildad y de sabiduría, ya que siendo maestra consagrada por generaciones de alumnos, entre los que me cuento, su espíritu sigue manteniendo el constante deseo y voluntad de aprender.

Cecilia 1. Avenatti de Palumbo

MARÍA ESTHER MANGARIELLO. 2002. *La problemática existencial en la obra de Max Frisch.* Buenos Aires: GeKa, 209 pp.

La obra de Max Frisch constituye, sin duda, una de las lecturas insoslayables dentro de la literatura europea del siglo XX. Sin embargo, en el ámbito de habla hispana —como lo señala María Esther Mangariello a modo de advertencia preliminar— su difusión ha sido incomprensiblemente escasa.

Con la publicación de este estudio, entonces, se ofrece ahora al lector de lengua española la posibilidad de asomarse al universo del escritor suizo para descubrirlo o redescubrirlo.

Mangariello ha sido frecuentadora infatigable de la obra de Max Frisch y ha volcado el resultado de sus investigaciones en artículos, seminarios y numerosas contribuciones en el marco de Congresos de literatura en lengua alemana.

Este trabajo, que es por otra parte su tesis doctoral, además de poseer el mérito de ser la primera obra dedicada a Frisch en Latinoamérica —hasta ahora sólo se habían pu-

---

carácter propio, de costumbres nuestras»". (Obligado, *Prosas,* p. 57) Cuando puso a Ricardo Rojas en posesión de la cátedra de Literatura Argentina, que acababa de crearse en la Facultad de Filosofía y Letras, afirmó que se intentaba iluminar lo más íntimo de la vida de una nación: "sus pesares y sentires", y que esa cátedra no sería sólo de "investigación bibliográfica y documentaria, sino también de emoción" (Obligado, *Prosas,*. 345-346). (62)

Micado artículos sueltos-, sintetiza la tarea de largos años dedicados a la docencia y a la investigación.

Mangariello estructura la obra en diez capítulos, que se abren con una breve advertencia preliminar y se clausuran con una útil cronología que conforma el apéndice.

En la elección del corpus la autora tuvo en cuenta, con deliberada intención, los distintos géneros cultivados por el escritor suizo, tanto ficcionales -narrativa y teatro-, como no ficcionales -diarios-, lo cual supone un acierto ya que permite el acercamiento a la problemática existencial en la obra de Frisch desde los más diversos registros.

El primer capítulo, como es habitual, está dedicado al estado de la cuestión, aunque tampoco olvida la fundamentación del tema propuesto.

Los capítulos segundo y tercero, planteados en tono introductorio, revisan algunos textos del escritor suizo en busca de recurrencias y *Leitmotive* que permitan la confrontación con su particular comprensión de la vida.

En los capítulos subsiguientes Mangariello se aboca al análisis de las obras por ella seleccionadas *-Montauk, Ahora cantan nuevamente, Tríptico, Andorra, Stiller y Horno Faber- y* las propone de modo paradigmático, con el fin de ilustrar sus tesis.

Una vez concluido el estudio particular de cada texto, se retorna a ellos en las conclusiones del capítulo noveno.

Completa este trabajo una bibliografía, que se consigna a modo de capítulo final y que habrá de ser de utilidad tanto para el estudiante como para el estudioso.

La importancia de este trabajo, que viene a cubrir un vacío en la bibliografía sobre Frisch, a la vez que representa la culminación de una larga trayectoria académica en el ámbito de la Germanística argentina, ha sido reconocida por el KAAD (Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst), entidad alemana que subvencionó su publicación.

Los lectores de habla hispana, agradecidos, porque de esta manera se les hace accesible una lectura de Frisch original y sólida, que llega desde la erudición, pero no cae jamás en la aridez.

Adriana Cid

CECILIA I. AVENATTI DE PALUMBO. 2002. *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad,* pról. de Olegario González de Cardedal. Salamanca: Secretariado Trinitario, 368 p.

La lectura de esta obra sugiere múltiples vías de reflexión para quienes se dedican a la teología. Por lo pronto, invita a escuchar a un Von Balthasar más articulado dentro de su propio lenguaje, el literario, no el de las puras categorías teológico-filosóficas. Además, el libro de Cecilia Avenatti exige tomar conciencia de la importancia de la literatura en la tarea de pensar y expresar el misterio del Dios revelado. Ciertamente, la revelación bíblica fue expresada primariamente bajo formas literarias -metáforas, poesías, cuentos, parábolas, etc.-, habiendo recurrido sólo en un momento segundo a los más abstractos conceptos de la filosofía. También la tradición teológica supo utilizar el lenguaje poético y metafórico como vehículo para el pensamiento sobre las cosas divinas: baste pensar en Gregorio de Nissa, Orígenes y Agustín de Hipona. De todos modos, este estudio sobre la obra balthasariana nos previene de la concepción ingenua según la cual el lenguaje teológico inicial puede servirse de metáforas e imágenes pero en su nivel más desarrollado ha de contar necesariamente con la sólida infraestructura de las ideas claras y distintas de la filosofía. Avenatti perturba al teólogo escolar al afirmar que la literatura no es sólo

un procedimiento inmaduro de la revelación y de la teología sino propiamente un "lugar teológico".

La expresión "lugares teológicos" —que constituye casi las dos terceras partes de *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar* (pp. 38 a 230, más referencias en la Introducción, XIX, y en las conclusiones, 344-346)— es un término técnico en teología que designa a las fuentes de la revelación divina. Durante el siglo XX han sido propuestas nuevas realidades para ser designadas bajo esta categoría: la historia, la cultura, la ciencia, etc. Ahora bien, ¿podría la literatura ser incorporada a este grupo? La respuesta debería ser negativa si se pretendiese equiparar el conjunto de las obras literarias de la cultura con las fuentes bíblicas y de la tradición, ya que entonces todo escrito poético o toda ficción pasaría a adquirir el carácter de sagrado. Siguiendo a Melchor Cano —el inaugurador del tópico— habría que ubicar la literatura entre los lugares teológicos "propios" sino entre los "ajenos". Avenatti lo sugiere cuando afirma que las expresiones poéticas son "precomprensiones humanas de la gloria divina" (XXII). Aquí sitúa el campo propio de la literatura como "lugar desde dónde" es posible ingresar al misterio revelado. Textualmente señala: "En este libro, la teología podrá descubrir nuevas perspectivas para la comprensión del misterio de Dios [...]' (XXIII).

Naturalmente, para admitir esto hay que escapar de una visión de la teología como saber exclusivamente centrado en la verdad. Von Balthasar es insistentemente crítico de toda reducción racionalista de la teología, provenga de los gnosticismos, de la escolástica tardía o de los positivismos exegéticos o históricos: es necesario recuperar la dinámica propia del conocimiento humano que incluye el pasaje por la belleza, el bien y la verdad. Teológicamente, esto significa para el teólogo suizo: la percepción de la gloria, la captación del teodrama y la aprehensión de la verdad de la revelación. Avenatti lo indica con la tríada "figura, drama, verdad". Balthasar propone una "unidad sinfónica" entre la literatura, la estética y la teología. Se trata de una "unidad que procede de Cristo como figura de todas las figuras, quien asumió en sí la diversidad de las expresiones del pensamiento y del hacer humano" (341). La literatura, entonces, no sería un agregado decorativo o una ilustración placentera de las conclusiones teológicas, sino un modo de ingreso extraordinariamente fecundo al contenido de la revelación que, sin la precomprensión de las grandes obras de arte, permanecería incomprensible. Así como el misterio trinitario fue interrogado mediante el instrumental platónico y aristotélico con extraordinarios resultados como Agustín, Buenaventura y Tomás de Aquino testimonian, también Dante, Calderón de la Barca y Péguy —para nombrar algunos de los examinados en la obra balthasariana— son operadores de una apertura hermenéutica sobre el misterio de Dios de insospechables consecuencias.

Sin embargo —y contra ello previene Avenatti— la literatura no ha de ser abordada como un "continente de temas", sino que ha de ser respetada en su "ser-forma", en su identidad expresiva (344). La autora cita una hermosa reflexión de Olegario González de Cardedal —quien prologa el libro—: "[...] como los teólogos y los poetas viven en colinas cercanas tienen que aprender a contemplar el propio misterio reflejado en el rostro del otro" (344).

Von Balthasar ha aportado una novedad metodológica para la teología que está siendo calibrada y que lo será más probablemente en el futuro, incluso cuando varíen los parámetros literarios y hasta el mismo objeto "libro" haya mutado. La acusación de "estecisimo" lanzada sobre su obra está siendo olvidada, sobre todo con la publicación de estudios críticos como el de Cecilia Avenatti de Palumbo. Por el contrarío, aparece cada vez más nítida la fecundidad de la incorporación de la "figura" y el "drama" en el discurso

teológico. Para nuestro tiempo, más abierto a captar el misterio de Dios con el recurso de los universos labrados por el arte que con los andamiajes construidos con la metafísica pura, la obra de von Balthasar resulta sumamente atractiva.

Lucio Florio

D' ANGELO, BIAGIO. 2005. *Borges en el centro del infinito*. Prólogo de Lisa Block de Behar. Lima: Universidad Mayor de San Marcos-Universidad Católica "Sedes Sapientiae", 182 pp.

En una cuidada edición de dos prestigiosas universidades peruanas —la Mayor de San Marcos y la Sedes Sapientiae— D'Angelo reúne once estudios desde lúcidas hipótesis sobre la obra de Jorge Luis Borges. Hipótesis sustentadas *en* y contrastadas *por* una revisión teórica del comparatismo.

El título del libro expresa un tema clave de la obra de Borges y clave de la lectura del Doctor D' Angelo que enfoca con idoneidad teórica aspectos de la inconmensurabilidad del universo borgiano. El gran acierto de estas indagaciones no reside en la intuición de tal o cual hipótesis o en el descubrimiento de tal o cual tema, expresiones de la mirada extensa y de la visión universalista de alguien que —como el investigador D'Angelo— ha configurado el marco de sus inquisiciones desde Sicilia, Venecia, Rusia e Hispanoamérica; el gran acierto —para los especialistas en Borges— es el proceso de justificación de cada descubrimiento: el ubicar el tema en una línea de investigación, explicitando las fuentes de sus enfoques, repitiendo esa dialéctica tan peculiar de la creación borgiana.

Metodológicamente, cada estudio sitúa un tema de la obra de Borges y de otro(s), desde la visión de D' Angelo en confrontación con otra(s) y en el marco de una indagación en (el itinerario de una) dialéctica con las precedentes.

El conjunto de las investigaciones abarca desde la reflexión sobre las dificultades por ubicar en los límites de una estética precisa la creación de Borges, a aspectos poco frecuentados por la crítica, pero reveladores de la cosmovisión que sustenta toda la obra del escritor argentino. Aspectos filosóficos, éticos, religiosos con los que se relaciona la frecuentación de lo mitológico; sus reflexiones sobre el ser y la memoria; sus teorizaciones sobre la traducción; los planteos subyacentes en torno a los recursos estéticos y las resoluciones técnicas de la creación literaria: las variaciones paródicas de la novela policial o la incidencia del lenguaje cinematográfico en el relato ficcional.

Entonces, los sondeos de D'Angelo, sus indagaciones asedian inquisiciones, y reflexiones de Borges. Consideremos:

1. Respuestas estéticas a inquietudes epistemológicas.

El primer estudio "¿Borges neobarroco?" propone una revisión de los términos barroco y neobarroco. Por una confrontación de definiciones, analiza la categoría de barroco en relación con las expresiones ficcionales de Borges y la teorización peculiar del autor argentino.

Considera el propósito de Borges: "el arduo trabajo de dibujar el mundo", en su complejidad, por un arte combinatorio, una técnica de variaciones, y la infinitud del gesto misterioso que subyace a cada acción humana. D' Angelo subraya los rasgos salientes de la creación borgiana como matices de un neobarroco que descentra el núcleo armónico de las oposiciones y lo transfiere hacia una utopía en la que reina el vacío, la tragedia, la desmesura. Al faltar el sentido que empuja lo existente, el neobarroco se postula como episteme subversiva, como general incertidumbre.

Borges inaugura una nueva estética y cambia definitivamente las estructuras mentales del lector. Subvierte las categorías de la comunicación escrita en una epistemología en que toda la obra vive en la tensión de opuestos. Construye y reconstruye una poética neobarroca.

En "Elogio del caos (y de su orden). Brújulas, Palomares y otros barroquismos en Borges y Calvino", el investigador —después de exponer que su metodología es la "comparabilidad"— analiza el estudio de John Barth y el paralelismo que se establece entre Calvino y Borges. Propone una lectura distinta, desde un revisionismo sobre la cuestión barroca. D'Angelo insta a leer la cuestión neobarroca como un correlativo epistemológico de la crisis de la fe. Así, el barroquismo *es* una *percepción* peculiar, como la de los descubrimientos científicos, y *la* contemporánea, cíclicamente consubtancial. Las creaciones de estos autores *son barrocas* por la confluencia de ciencia y literatura, por el procedimiento de estilización, por la ironía, la parodia, la repetición.

Los dos autores se instalan en una filosofía de la metaficción que resulta un "instrumento heurístico" para "el descubrimiento de un complejo sistema de signos".

Si el concepto básico de la escritura borgiana reside en el "infinito hermenéutico" mediante modelos y objetos que poseen posibilidades interpretativas múltiples, para Calvino los mismo signos y estructuras son ya "un modelo epistemológico" para entender y desafiar el mundo.

Borges y Calvino representan la versión provisoria y fragmentaria del mundo, pero la literatura se propone en ellos como un lugar de recomposición del caos. En estos *"Jardines de senderos que se bifurcan" y "Castillos de destinos cruzados"* los dos eligen la imaginación como "amalgama de cristal y flama".

El punto de contacto es reconocerse en una *pasión cognoscitiva* consustancial a la creación estética. El *barroquismo* de Borges y el de Calvino *es nostálgico de un orden* que el caos esconde, por eso recurren y actualizan la tradición científica y explanan la exigencia de proponer el discurso literario como nueva posibilidad epistemológica.

II. *En torno a las inquisiciones metafísicas.*

En "El Sur, Beowulf y el Azar. Una nota sobre el discurso religioso en la obra de Borges", D'Angelo revisa las expresiones acerca del universo, la muerte, el transcurso de las jornadas del escritor en una geografía mística y esboza lo que denomina "el discurso religioso de Borges". Esta articulación temática se despliega por una dialéctica entre el metadiscurso de Borges y los textos donde explícitamente se desarrollan las aristas o reflexiones de ese pensamiento religioso negado. El estudio concluye que Borges, *homo religiosus post litteram,* percibe la religiosidad como "relación reconocida y vivida con el Misterio".

En *"Per speculum in aenigmate.* Reflejos y espejos en Borges y en Guimaráes Rosa", D' Angelo propone otro enfoque sobre la inquietud metafísica de Borges. Parte de una revisión teórica general sobre el tema del espejo y de un análisis más preciso de este tema en la obra de Borges, para centrarse en el cuento de Guimaraes Rosa que considera un homenaje personal a la obra el autor argentino. Interpreta D'Angelo que en los dos autores los espejos son manifestaciones poéticas inquietantes y contradictorias.

Los espejos aparecen en una *llamada identitaria* y en relación con la pregunta esencial y mítica del "¿quién soy?" y la réplica, en el dinamismo de su desarrollo, equivale a un acercamiento al enigma total: *"per speculum in aenigmate".*

Las inquisiciones borgianas sobre el enigma se proyectan frecuentemente a indagaciones mitológicas. Sus recreaciones del mito del laberinto han originado una profusión de imitaciones en textos ficcionales y reflexiones metafísicas. D' Angelo se detiene

en elementos del mito tradicional. En "Dédalo ausente. Bodski al margen de Borges" expone su investigación acerca de la articulación borgiana del laberinto. Un laberinto —señala— en el que está ausente la figura mitológica de Dédalo.

La indagación en torno a este enigma encuentra una respuesta posible en un poema (que intuye como) nítidamente *borgiano* por "sus intenciones metafísicas". Se trata del poema: "Dedal v Sicilii" de Iosif Brodski —editado en 1993—. A partir de su particular interpretación , D'Angelo elabora una explicación posible de la ausencia de Dédalo en el laberinto de Borges.

Según D'Angelo, Brodski que, en su poema, figura a Dédalo como un hombre reflexivo sobre las consecuencias éticas del arte, sugiere que *Dédalo es Borges mismo:* él es el constructor del laberinto. Así la poesía de Brodski logra expresar, como una nota marginal, esta identificación a través de la imagen del poeta moderno.

III. Sobre la traducción y la memoria.

"El Jardín de las versiones que se bifurcan. Una nota sobre la traducción en la obra de Borges" enfoca, desde conceptos de George Steiner, el problema de la traducción en la dirección de una vida metaforizada por la traducción misma.

En el acto de la traducción, en la tentativa de una lectura completa, se requiere la comprensión de un mundo verbal distinto. En Borges, esto es comentario metafórico por extensión, forma de diálogo con el mundo.

D'Angelo desarrolla unas premisas epistemológicas para entender la peculiar fascinación de Borges por el trabajo utópico, inventivo de un lenguaje universal como un pseudosistema.

El concepto de traducción como una "iniciativa cultural" permite explicar la versión borgiana de *Edda* de Snorri Sturluson y aclarar cómo el texto traducido por Borges traslada el imaginario de las sagas nórdicas al hemisferio austral, permitiendo al lector el acceso al mundo fantástico de Islandia. Borges traductor es como un hermeneuta que recoge y reelabora temáticas, valores éticos, contenidos culturales, que postula en cada nueva versión de la mitología un cuestionamiento más profundo sobre el universo.

Muy acertadamente, D'Angelo nos advierte que Borges brinda una perspectiva aguda sobre esta práctica. Práctica que, en esa experiencia personal del escritor argentino, es investigación sobre la trama de un diálogo infinito a través de tiempos y espacios. Pierre Menard no es sólo un autor del *Quijote,* sino el autor, el lector *y* el traductor de la obra cervantina.

En una proyección de esta temática, el estudio: "Antiguas posesiones. La memoria de Borges y el rostro de Shakespeare" explana el proceso de externalización de la memoria y la reiterada presencia de Shakespeare en la obra de Borges. Todo lector comprende en Borges que dos expresiones pueden ser identificadas con la búsqueda de la memoria: leer y repetir. Leer y repetir son actos de *posesión de la facultad profunda de la memoria del otro.* Borges intenta mostrar en la confluencia de tiempo y espacio el privilegio humano de la memoria, "a la vez racional y misteriosa, caótica y mágica".

D'Angelo desarrolla con lucidez y originalidad el tema, confrontando las hipótesis de dos estudiosos de Borges: las de Zunilda Gertel y las de Julio Pimentel Pinto.

Gertel considera que Hermann Soergen, alter-ego de Borges, se solaza por la presencia de Shakespeare en su memoria; al mismo tiempo que se angustia por el olvido de su propia lengua, ya que la identidad personal se basa en la memoria.

Para Julio Pimentel Pinto, Borges pasa del historiador al memorioso. Un memorioso que redefine límites entre historia y ficción y cifra en esta frontera porosa el lugar posi-

ble de la memoria. La memoria permite sentir la relectura de la historia en el horizonte poético.

IV.Variaciones paródicas. Otros lenguajes.

El estudio "B(i)orges Dostoievskiano. Una posible resolución de un problema de don Isidoro Parodi" explana un aspecto muy poco conocido por la crítica de Borges: la influencia del sistema literario-mental de Dostoievski en algunos rasgos de la articulación textual.

En su análisis del relato policial: "Las noches de Goliadkin" (incluido en *Seis problemas)* D'Angelo advierte que los autores —Borges y Bioy— han configurado el Goliadkin de su cuento sobre el modelo dostoievskiano del protagonista de "El doble".

La articulación particular del cuento de Borges/Bioy, entre sueño y vigilia, disposición de espejos, desdoblamientos y especulaciones sobre la realidad del mundo, incluyen a Dostoievski y su sistema cultural, en un juego paródico donde no está ausente el complemento filosófico de los tres autores (el ruso y los argentinos). Esta innovación del género policial juega con una clave de lectura filosófica de Dostoievski: el tema del doble y por otro lado con la ironía. La ironía se destaca —según D'Angelo— como una de las notas más cautivantes de este cuento de Bustos Domecq. Un texto que dispone elementos dostoievskianos en una versión paródica peculiar.

El estudio "Borges, Puig y los lenguajes comunicantes" abarca otros aspectos de los recursos técnicos de la narrativa ficcional. Se emprende allí un análisis de la relación cine-literatura.

Desde un marco epistemológico sustentado en las reflexiones de Christian Metz y en un itinerario que se remonta a los formalistas rusos, D' Angelo establece las características del lenguaje cinematográfico en relación con el lenguaje literario, para marcar la influencia del cine en la narrativa ficcional de Jorge Luis Borges y en la de Manuel Puig. Fragmentos de cuentos como "El sur" y "El jardín de los senderos que se bifurcan" son considerados relaboraciones de escenas de directa imitación de las secuencias de montaje típico del cine hollywoodiano de aquellos tiempos. También Puig, bajo esta influencia, renueva la posibilidad de la novela por la aplicación del método de folletín actualizado por el cine.

V. "Dante, Borges y el libro".

D'Angelo tiende un puente entre los metadiscursos éticos, didácticos y moralizantes de Borges y de Dante. Sondea las reflexiones de ambos sobre el libro y desde allí los dos se le representan de un modo similar como las figuras ejemplares de aquella conciencia y memoria colectivas de la que el mundo occidental es depositario.

Para uno y otro autor, el libro es la metáfora representativa del universo.

El libro se presenta en la poética de Borges como un universo de citas infinitas, repetidas, pero siempre nuevas, de modelos que se suceden, de influencias que se perciben: un libro es una copia de los libros en los que se han afirmado o refutado los temas eternos de la humanidad.

El modelo de comunicación borgiana que encuentra en el laberinto y en la biblioteca la metáfora más notoria, consta —en la visión de D'Angelo— de un corolario esencial: "el libro, por su naturaleza de elemento concluso, y quizá definitivo, vive *de y en* la memoria"; *es* por "un acto necesario sin el cual el libro no puede considerarse eterno: el recuerdo de libros infinitos, leídos y releídos se transforma en memoria y permite volver al presente...".

En Dante, hombre medieval, "la memoria posee esta conciencia: se trata del hecho de que cada acto vivido en la plenitud del referente divino último, conserva un valor eter-

no". Por eso el libro tiene, en Dante, la importancia de un "gesto ético, de la responsabilidad civil y política, del ser «guía espiritual» investido de una fuerza trascendente que llama a la salvación". El triángulo existencial dantesco se compone —según D'Angelo— de tres vértices: el *yo poético, el libro* en el que el yo se realiza, *la memoria* que unifica y ordena.

El estudio "Borges en el laberinto de Dante", que cierra el volumen, es una lúcida reflexión sobre la experiencia de Borges en su lectura de *La Divina Comedia.*

Borges lector sabe ver en Dante al habitante de un mundo riguroso en que hay un orden que corresponde a Dios. Entonces el placer de la lectura se relaciona con el placer de una confrontación místico-espiritual con una obra que "durará más allá de nuestra vida" y "que encierra infinitos sentidos".

A Borges le interesaron dos factores teóricos de la poética dantesca: el primero es que Dante no pretendió ofrecer una imagen real del mundo de ultratumba, sino una experiencia de conocimiento personal, directo; el segundo factor de la poética dantesca es lo que define como *delicadez:* delicia, deleite, ternura.

En la bilioteca de Borges, el divino poema parece ser el libro en el que se encuentran multiplicados todos los libros.

Como contrastación de estas hipótesis, D'Angelo analiza "El Aleph" —considerado como el texto que más difusamente contiene referencias intertextuales con *La Divina Comedia*—. D'Angelo puntualiza aspectos de la influencia dantesca: Aleph sería la versión moderna de la visión de Dios en el empíreo y la imposibilidad de describir la experiencia.

Así --según D'Angelo— *Borges alter- ego de Dante, siete siglos después,* transforma su experiencia liminar en una visión auténtica.

Toda la obra de Borges le aparece a D'Angelo como invadida por un espíritu dantesco. Desde esta imagen analiza el "Poema Conjetural", el episodio de Paola y Francesco; las visiones del diácono Beda el Venerable; el episodio de Ugolino.

La reflexión sobre el Problema de Ulises se proyecta a una interpretación novedosa: para Borges, Dante fue Ulises. Y —piensa D'Angelo— en la explicación del episodio de Ulises, Borges esconde artísticamente sus rasgos biográficos y psicológicos. "Ulises es Dante, para Borges y es *él mismo* reflejado en un mito antiguo": *Borges* —piensa D'Angelo- *es un poeta medieval.*

Creemos que este conjunto de *hipótesis* intuidas en el marco de un vasto conocimiento de la literatura universal y contrastadas con acierto en los textos y desde paradigmas teóricos diversos, es por cierto una fuente bibliográfica profusa y actualizada, pero *es más* por la riqueza de las intuiciones, *es un incitador de incertidumbres* y nuevos problemas, un *nodo heurístico* que proyecta inquietudes en los correlatos inconmensurables de los infinitos lectores/investigadores posibles.

Roxana Gardes de Fernández

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Coord.). 2003. *La obra literaria de Josemaría Escrivá.* Prólogo de José García Nieto. Pamplona: Eunsa, 262 pp.

La obra literaria de Josemaría Escrivá presenta, en formato de libro de bolsillo, un conjunto de artículos, algunos inéditos, otros publicados con anterioridad, que constituye una muestra excelente, y rara, de estudios sobre literatura espiritual del siglo XX. Incluso tras leer el volumen, y sobre todo las contribuciones de su coordinador, que lo

abren y lo cierran, la "Presentación" (pp. 9-35) y el lúcido ensayo titulado "La literatura espirtual ante el siglo XXI" (pp. 229-259), no dejará de asaltar a cualquier filólogo o a cualquier persona culta una sensación de extrañeza al ver emparejados literatura espiritual y siglo XX. ¿Pero es que existe todavía, en nuestro tiempo, una "literatura espiritual"?

Miguel Ángel Garrido llama así a lo que tradicionalmente se conoce como ascética y mística, con la intención de deslindar estos dos géneros teológicos de aquel (presunto) género literario. El concepto queda definido así: "la sabiduría acerca de Dios puede ser transmitida a través de la exposición sistemática que da lugar al tratado o del testimonio de experiencia que origina la literatura espiritual" (pp. 252-253). Como ejemplo destacado y reciente de ella considera, en el conjunto de "textos religiosos" escritos por San Josemaría Escrivá, la trilogía formada por *Camino, Surco y Forja* (p. 235).

Bien sabido es el amplio y privilegiado lugar que ocupa en el canon literario español este "género" durante la Edad Media y el Siglo de Oro, con cimas absolutas indiscutibies como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Los centenares de obras de los siglos XVI y XVII inventariadas y estudiadas por Pedro Sáinz Rodríguez no dejan lugar a dudas. Se da por supuesto luego que el género desaparece a partir del siglo XVIII. Y lo cierto es, en efecto, que la crítica y la historia literarias presentan una considerable laguna, un campo de estudio casi enteramente por explorar, al perder de vista la pervivencia o la nueva floración de una literatura espiritual que parece, en cambio, no sólo estar viva, sino también gozar de una salud tan envidiable como sorprendente, si atendemos a la sociología de la distribución.

De la trilogía citada se han vendido unos cuatro millones y medio de ejemplares, en cuarenta y tres idiomas, de *Camino,* y alrededor de medio millón de cada uno de los otros dos títulos, en catorce lenguas; es decir, entre cinco y seis millones en total. ¿Cuántas obras literarias del siglo XX han logrado una difusión comparable? Se trata, en todo caso, como escribe Garrido, del "testimonio más llamativo del resurgir de un género que ha dado obras cumbres a la literatura española y universal" (p. 257).

De interés innegable me parece tomar en consideración las tres causas que señala el coordinador del volumen, actual presidente de la Asociación Española de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, para esta "ceguera" de la crítica: la) la vocación arqueológica de ciertos estudiosos de la literatura, que parecen aplicarse sólo a lo que ya no se lee; 2ª) el sociologismo que marcó la crítica literaria durante varias décadas del pasado siglo, fruto de un difuso marxismo cultural dominante en los departamentos universitarios de humanidades (y, con frecuencia, sólo en ellos), y para el que este género no es precisamente el objeto de estudio más rentable; y 3a) la cada vez más asentada clasificación genérica en "ficción" y "no ficción", que empuja a la literatura espiritual hacia la segunda categoría, apartándola del foco de interés de la crítica literaria (p. 258). Pues bien, el libro que comento contribuye en gran medida a poner remedio a la notable carencia señalada, en lo que se refiere a la obra del fundador del Opus Dei.

Señalaré otro punto de interés en la contribución de Miguel Angel Garrido: el planteamiento de la "literariedad" —la calidad o cualidad literaria— del género en cuestión y de las obras de Escrivá encuadrables en él. A pesar de la finalidad primordial de evangelización que la identifica, la "espiritual" sería "literatura" por el valor simbólico y/o la calidad prosística que alcanzan sus textos (p. 10), es decir, en función de lo que llamó Gérard Genette régimen de literariedad "condicional", frente al régimen "constitutivo" (la ficción y la dicción poética). En ella se da el mismo proceso *descontextualizador,* la misma aspiración a un lector de cualquier lugar y tiempo que comparta el descubrimiento ofre-

cido, que en la literatura *sin más*. Otra coincidencia es el marcado empleo de *figuras semánticas* (metáfora, alegoría, imagen, paradoja...) como recurso expresivo, básico en la literatura espiritual debido a la dificultad extrema que encierra el expresar con palabras las realidades o experiencias espirituales (pp. 251-257).

Como "Prólogo" del volumen (pp. 37-44) se recoge la transcripción de las palabras pronunciadas por el poeta José García Nieto (1914-2001) en el acto de la presentación de las *Obras completas* de Josemaría Escrivá celebrado en Madrid el 13 de diciembre de1988. Se trata de palabras entrañables y sencillas, que, planteando la cuestión central del "valor literario" que tienen para él —un poeta— los textos de Escrivá, anticipan sumariamente muchas de las cuestiones que. tratan luego los trabajos académicos cuidadosamente seleccionados para el libro. Estos se reparten, con notable equilibrio, entre los que centran su atención en la *forma de la expresión y* los que se ocupan de la *forma del contenido* de las obras. estudiadas.

En la vertiente primera, que es la que vengo privilegiando por su interés para los estudios literarios, además de las contribuciones ya glosadas del coordinador, destaca el trabajo de Frarnois Gondrand, que aborda el asunto de "La intención y el género literario de *Camino"* (pp. 57-86). Tras una serie de acertadas consideraciones sobre la estructura, el título y el tipo de destinatario al que va dirigido el libro, y de contrastar sus puntos con una tipología de las *sentencias* (aforismos, máximas, preceptos, apotegmas, proverbios), basándose en criterios teóricos e históricos, llega Gondrand a la conclusión de que, más que en el género de la "máxima" en sentido estricto, *Camino* se inserta "en la línea más amplia de las obras de espiritualidad destinadas a las personas preocupadas por progresar en su vida interior, y más precisamente, en lo que respecta a la literatura española, en la tradición de los *avisos y sentencias espirituales"* (p. 65).

Antonio Vilarnovo analiza en *"Santo Rosario:* escena y contemplación en el discurso" (pp. 87-137), desde un enfoque de pragmática textual, la originalidad compositiva de esta obrita singular. La cifra el profesor Vilarnovo en la distinción *(y* fusión) de "dos momentos comunicativos, que corresponden a dos modos temporales y a dos intenciones de discurso" (p. 91): el *tiempo de la lectura,* en que el autor habla al lector, y el *tiempo de la, contemplación,* en que autor y lector *viven,* en un momento pleno, el presente de la escena, *la vida de Jesús y de María,* de una parte, y de otra, la intención evangelizadora y la empática de orar con el misterio. Gracias al análisis de Vilarnovo, que atiende tanto a la estructura del relato cuanto a la dimensión performativa del acto de narrar, asistimos a la *integración* de ambos tiempos y fines en las estampas de "La Anunciación" y "La Visitación".

El escritor Pedro Antonio Urbina se centra en la consideración de un procedimiento estilístico característicamente literario en su aportación "La imagen y su sentido en *Camino"* (pp. 45-56). De modo impresionista va desgranando un buen número de ejemplos (a los que añade Garrido en su "Presentación" —pp. 13-14— otros cuantos) y concluye: "No basta decir que *Camino* es un libro de espiritualidad, sino que, justamente por serlo, trasluce artísticamente la belleza de ese espíritu. Sin ella, sin esa belleza, estaría muerto o sería inexpresivo. Y es sin duda la viveza expresiva uno de los rasgos más característicos de su literatura" (p. 56).

En "Homilías y escritos breves. Algunos aspectos de retórica literaria" (pp. 151-173) María José Alonso Seoane defiende la compatibilidad, o mejor, la congruencia entre la finalidad particular de este tipo de escritos, comunicar una experiencia espiritual, y la condición retórica, figurativa, "literaria", de un discurso que se propone "mover" al lector hacia el misterio de Dios y su voluntad hacia las consecuencia prácticas, en la vida

ordinaria, de ese misterio. A este fin, que la profesora Alonso Seoane analiza en tres directrices, "el esfuerzo por hacer comprender" (pp. 155-159), "mover el corazón, enseñar prácticamente" (pp. 159-166) y "comunicar la experiencia sobrenatural" (pp.166-173), se orientan todos los procedimientos retóricos que el autor utiliza.

A la vertiente del contenido de otras tantas obras de Escrivá se refieren las aportaciones, dobles, de Cornelio Fabro y Antonio Livi, así como la de Carlos Cardona. Este último cifra "La clave de *Forja"* (pp.139-150) en estos tres conceptos básicos: la filiación divina, la identificación con Cristo y la vivencia de la cruz (pp. 140-141). Fabro encuentra en la fidelidad a las fuentes escriturarias la raíz de la espiritualidad del fundador del Opus Dei *("Via crucis:* la «contemporaneidad» del cristiano con Cristo", pp. 175-187) y resalta la novedad de su mensaje, la llamada a la santidad a través de las ocupaciones ordinarias, en *"Amigos de Dios:* las virtudes humanas y la gracia" (pp. 199-214). Por último, Antonio Livi se ocupa de la dimensión litúrgica que marca el ritmo de la predicación de Escrivá en *"Es Cristo que pasa:* la santificación del tiempo" (pp. 189-197) y de la novedad de su carisma fundacional, a partir de una famosa homilía pronunciada en Navarra en 1967, en *"Conversaciones:* el ideal de «amar al mundo apasionadamente»" (pp. 215-227).

En suma, además del interés intrínseco del libro como estudio de la obra y el autor a que se consagra, me parece destacable el desafío que supone para la institución que llamamos literatura española o literatura en español o literatura a secas. Y que tendría, en buena lógica, que justificar razonadamente por qué excluye las manifestaciones —que indiscutiblemente existen— del género "literatura espiritual" a partir de un momento histórico determinado; o bien incluir las que corresponda; o renunciar, en fin, a la totalidad del género. Esta última (im)posibilidad excitará de seguro a los militantes del *todo vale* o enemigos de la excelencia. Claro que sacar a San Juan de la Cruz del canon literario —español y universal— supone, sin asomo de duda, ni más ni menos que negar, anular o matar la literatura: toda literatura.

José Luis García Barrientos

PABLO EDGARDO CORONA. 2005. *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad,* prólogo de Marie-France Begué. Buenos Aires: Editorial Biblos, col. Fenomenología y hermenéutica, 220 pp.

Ante el estructuralismo, como ante otros "ismos", parecen posibles tres actitudes: 1) adoptarlo como punto de partida y desarrollar consecuencias a partir de sus principios; 2) rechazarlo y desplegar argumentos que prueban la falsedad de su punto de vista; 3) hacer *epojé* —fenomenológicamente— de sus pretensiones de validez, a fin de determinar su sentido y alcance y, de este modo, integrar en un planteo más abarcativo de carácter filosófico los saberes adquiridos mediante su proceder metódico. Esta última actitud es la que adopta Pablo Corona a través de Paul Ricoeur, procurando comprender la reflexión estructural sobre el lenguaje a la luz de una hermenéutica cifrada en las claves de los símbolos inherentes al sentido de hombre y mundo.

La necesidad de pensar a la lingüística como ciencia estricta, o sea, dotada de un objeto de estudio definido, homogéneo y accesible a los métodos empíricos, es la razón por la que F. de Saussure enfoca la lingüística en la estructura virtual del lenguaje, y no en el acto de habla. Con la guía de Ricoeur, Corona repasa los rasgos centrales que presenta el estructuralismo, bosquejando lo que podríamos llamar su "matriz doctrinal", centra-

da en la clausura de los signos y la decisión de estudiar las relaciones entre ellos exclusivamente como relaciones sincrónicas de oposición. Tras esta presentación, el autor procede a examinar los aspectos del *todo* del lenguaje que estas decisiones metodológicas excluyen. Tales aspectos conciernen fundamentalmente a la capacidad de innovación semántica inherente al lenguaje, a la igualmente esencial conexión entre los sentidos que portan los signos y las realidades que son, en términos de Frege, sus referencias, a su conexión con la subjetividad que en cada caso habla, y a la temporalidad de su historia. Esta crítica permite no solamente trazar los límites internos del estructuralismo, sino también fijar sus límites externos, cuestionando la *absolutización* que resulta de considerar al análisis estructural como único medio de acceso racional al lenguaje. Es preciso, pues, mostrar que los aspectos del lenguaje que el estructuralismo desatiende son susceptibles de tematización racional. Corona avanza sobre las indicaciones de Ricoeur y, situado en la perspectiva de una superación dialéctica de la antinomia entre estructura y acontecimiento, explora sus dimensiones sintáctica y semántica. En cuanto a la primera, pondera, por un lado, los aportes de la gramática generativa de Chomsky, que enfatiza el aspecto creador del lenguaje, es decir, de producción de enunciados inéditos con sentidos nuevos, transforma la distinción lengua-habla en una diferencia dinámica entre competencia y actuación lingüística, y reinterpreta la noción estática de lengua remitiéndose a W. von Humboldt y a su noción de *forma* del lenguaje como *enérgeia* (Corona, p. 44). Por el otro lado, atiende a la teoría de los sistemas morfológicos enunciada por el lingüista francés Gustave Guillaume. Este autor parte de la idea, cara también a Wittgenstein aunque por otras razones, de que la palabra adquiere referencia únicamente "en posición de frase", es decir, en posición de nombre o verbo, de donde la sintaxis, en definitiva y contra Carnap, resulta pertenecer al discurso y no meramente al sistema cerrado de signos (Corona, 45). En cuanto al eje semántico, el hilo conductor es la afirmación de Ricoeur (en el *Conflicto de las interpretaciones)* según la cual "la palabra es mucho más y mucho menos que la frase". La palabra es, por una parte, el umbral del sentido, porque su valor diferencial por debajo de ese nivel (es decir, el que corresponde a morfemas, fonemas, etc.) sólo ofrece puros signos y sus relaciones opositivas. Al "ponerse en frase", la palabra se libera de la clausura del puro juego de los signos. Por ello constituye la articulación entre la semiología y la semántica. Mas, por otra parte, la frase misma es un ser transitorio, y la palabra es más que ella porque la sobrevive, retornando, por así decirlo, al sistema y a su carácter de disponibilidad virtual.

Este fenómeno del "retorno" de la palabra al sistema de la lengua se vincula con la cuestión de la polisemia, y permite advertir uno de los límites internos esenciales del análisis estructuralista. Pues el retorno, aún entendido sincrónicamente, no es nunca un eterno retorno de lo idéntico, sino que produce una modificación en el sistema mismo. "Hay un proceso", nos dice Corona, "una historia del uso, que se proyecta sobre la sincronía" (p. 47). Esta historia es completamente ajena a la pura estructura ahistórica de la clausura de los signos. Al mismo tiempo, tal capacidad de proyección se encuentra siempre sometida a reglas, por lo que la polisemia no es nunca mera arbitrariedad, ni posibilidad indiscriminada de abrir infinitos sentidos. Más que en una diferencia entre un orden sincrónico o diacrónico, habría que pensar en una suerte de dimensión "pancrónica" que diera cuenta de ese movimiento, por así llamarlo, de sedimentación de una historia de sentidos.

Llegado este punto del análisis es preciso optar entre proseguir la investigación en dirección a la *univocidad* o en dirección a la *polisemia o plurivocidad* del lenguaje. Corona sigue, con Ricoeur, el segundo camino, y se concentra, en primer lugar, en aquella forma

del discurso polisémico donde "el lenguaje está de fiesta", es decir, la metáfora y su lugar en la poesía (Corona, 48), para luego abordar el relato y, en particular, el relato de ficción. Nos sitúa así en el plano o nivel de los *textos,* es decir, en el lugar propio de la hermenéutica. Una primera aproximación nos conduce a un análisis desarrollado en tres etapas: hermenéutica, semántica lexical, semántica estructural. El nivel hermenéutico parte del hecho de que la palabra sólo cobra referencia en el texto y que tal referencia sólo se constituye mediante el texto. La pluralidad de hermenéuticas, sagradas y profanas, y la diversidad de sus enfoques, sagrado, psicoanalítico, estructural; etc. reposan sobre la unidad del fenómeno primario del doble sentido, es decir, del carácter esencialmente alegórico del lenguaje *(allos agoreuein,* decir mediante otra cosa). La exigencia hermenéutica del texto brota así dei simbolisnIo mismo, cuya razón de ser —como dice Corona en palabras de Ricoeur, quien a su vez recuerda a Aristóteles— és "abrir la multiplicidad de sentido sobre la equivocidad del ser", atendiendo al hecho de que "el ser se dice de muchas maneras".

La semántica lexical nos devuelve al problema de la polisemia en el plano de la sincronía y a la manera como la concibe Saussure. La noción de "mecanismo de la lengua" es empleada aquí en una ampliación coherente de su enfoque que permite mostrar el fenómeno que Ricoeur tenía en vista al hablar de "polisemia regulada", la cual tiene lugar entre la intención acumulativa del signo, su potencialidad de cargarse de sentidos en su ejecución concreta como Jlabla, y la función limitativa que tiene el sistema en el momento en el que el signo retorna a él (Corona, 55). La misma noción le permite preguntarse por el modo como acontece la transposición acumulativa de sentido, y con ello establecer que la semántica puede ser inscripta en la lingüística estructúral, pero únicamente en términos de relaciones entre signos, sean sintagmáticas o asociativas, o sea, renunciando a la referencia.

La semántica estructural, por último, parece llamada a superar esta tensión que ha quedado diseñada entre una hermenéutica del simbolismo que abre la clausura de los signos hacia sus.referencias, y una semántica estructural que regresa al sistema rígido de oposiciones internas. Nuestro autor examina aquí la concepción de J. Grtimas, quien parte de la triple decisión metodológica de: 1) mantener la clausura, 2) partir de un análi*sis del sema y no de la palabra o lexema como unidad semántica última, y 3) diferenciar los planos 'del discurso como ámbito prnpio de los lexemas, y la inmanencia del sistema como ámbito de los semas. De este modo, el simbolismo es abordado desde el punto de vista dé los semas, los lexemas se consideran como combinaciones de semas, y la innovación de sentido se manifiesta como isotopía discordante (Corona, 63-66). Pero una vez más el análisis muestra que se trata en definitiva de series de posibilidades combinatorias, que nuevamente eluden un rasgo esencial del lenguaje, el "querer decir" algo sobre algo: aquel lugar que constituye todo el misterio del lenguaje, esto es, su apertura al ser, su decir algo del ser, es precisamente donde el lingüista estructural se detiene.

No sorprende, pues, que este primer capítulo se cierre con un comentario, apretad() pero denso, de *La metáfora viva,* donde Ricoeur, tras distinguir entre metáforas de sustitución, relativas a las palabras, y metáforas de interacción o de tensión, establece el lugar natural de la metáfora en la frase e integra así su examen a la investigación. La innovación semántica que en ella acontece consiste en la producción de un nuevo sentido mediante una «atribución impertinente», que en su comprensión literal es insensata. En toda metáfora viva, verdadera, se verifica una tensión entre el sentido literal "en ruinas" y la nuevl significación *in status nascendi* (Corona, 71). Una metáfora muere, por el otro lado, cuando la resignificación ha olvidado completamente el sentido que la ori-

ginó. Esta concepción aleja a la metáfora de su tradicional inclusión en la retórica y reclama para ella un estudio desde el punto de vista semántico. A la vez, permite a Ricoeur aproximarse a otros puntos de vista contemporáneos, principalmente en las filosofías analíticas anglosajonas, que comparten estos dos rasgos con su propia teoría, y que nuestro autor repasa en un examen detenido, como ocurre en el caso de Ullmann y la teoría de la metáfora como comparación abreviada. El periplo culmina finalmente con el planteo de la cuestión de la referencia metafórica, donde Ricoeur, luego de repasar las concepciones que se oponen a la asignación de una referencia al nivel semántico metafórico, deteniéndose particularmente en la de Roman Jakobson), explicita su propio punto de vista. La tensión entre los dos sentidos, el literal y el metafórico, conduce a un "eclipse" de la referencia literal del lenguaje *(La métaphore vive,* 301), de cuyas sombras emerge una referencia segunda. El sentido nuevo obra así una "redescripción" de la realidad que, en términos de la *aletheia* heideggeriana, desoculta una verdad "metafórica" gracias a la cual sale a la luz un mundo habitable (Corona, 96). Dicho mundo habitable, como afirma nuestro autor, no es otra cosa que el resultado de la apropiación hermenéutica del mundo de la experiencia que tenían en vista tanto Husserl, cuando hablaba del *Lebenswelt,* como Heidegger, cuando caracterizaba el *In-der-Welt-Sein* del *Dasein (Du texte á l'áction,* 24; Corona, 99).

En suma, pues, la metáfora abre mundo, y puesto que su inclusión en la frase la inserta a la vez en el discurso, es claro que el análisis puede continuarse con las formas donde el discurso presenta no sólo rasgos del mundo sino acciones humanas sobre su telón de fondo, esto es, en los relatos. Ahora bien, el relato y, en particular, el texto, reconoce dos especies, histórico o de ficción. Corona los investiga, respectivamente, en los capítulos II y III, titulados con acierto "Texto y- narración" I y II.

"Texto y narración I" se ocupa sucesivamente de la concepción de la hermenéutica histórica, tal como Gadamer la presenta en la segunda parte de *Verdad y método,* de la comprensión como metodología de las ciencias del espíritu como la traza Dilthey y Gadamer discute en la obra mencionada, y por último de la conexión con el estructuralismo. Con respecto a Gadamer, parte de la antinomia que queda planteada entre el distanciamiento alienante *(Verfremdung)* y la pertenencia, es decir, entre la distancia objetivadora que la ciencia toma con respecto a lo humano cuando lo convierte en objeto de su saber, y que reclama como exigencia metodológica, y la igualmente inevitable pertenencia del investigador *qua* ser histórico a su época y al contexto específico de "su existencia. Corona advierte la disyuntiva aquí planteada entre verdad *o* método (Corona, 102, nota 2) y ensaya su superación recurriendo a las nociones gadamerianas de conciencia expuesta a los efectos de la historia *(Wirkungsgeschichte)* y de fusión de horizontes. Mediante la primera se revela la imposibilidad metodológica de sustraerse al horizonte temporal de pertenencia. Mediante la segunda se puede comprender el modo como los supuestos horizontes de lejanía *y* cercanía se aproximan y entran en una relación dialéctica que Gadamer compara con el diálogo viviente. Corona ensaya a continuación la aplicación de estas ideas al campo del texto en general, definido como "discurso fijado por la. escritura" (Corona, 112), delimita el campo del texto frente al ámbito viviente del diálogo, y sienta la tesis fundamental según la cual el sentido de un texto es independiente de las intenciones de sus autores. Preserva con ello la distancia del texto al intérprete, invita a centrarse en lo que Gadamer llama la "cosa" misma de la que habla el texto y, a un mismo tiempo, critica el proceder gadameriano según el cual interpretar el texto es reconstruir las preguntas que lo originaron, pues esto pone al texto en un terreno que lo sustrae a la objetivación. (La tesis gadameriana será recuperada en otra instancia del

análisis, la de la lectura). Contra esto, la toma de distancia con respecto a la situación de origen del texto hace posible establecer un "nivel" de objetivación donde puede cumplir el análisis estructural su papel específico. Es preciso ahora fijar más claramente la noción de "mundo del texto" (Corona, 122), por la que se ha de entender la referencia propia del sentido textual una vez que se independiza de la referencia ostensiva que acontece en el verdadero diálogo, el intercambio viviente entre interlocutores, donde el sentido muere en la referencia, y ésta en la mostración. Y como se trata aquí en primer lugar del relato histórico, es ineludible el diálogo con Dilthey a propósito de su dicotomía entre explicar y comprender. El ensayo diltheyano de delimitar metodológicamente la frontera entre ciencias naturales y humanas culmina en una subordinación de la interpretación de los textos (o más bien del mundo histórico devenido "texto" para el investigador), a la comprensión psicológica de sus autores. Habría quizás que añadir, para hacer justicia a Dilthey, que en sus últimos años, y en parte por influencia de su lectura de las *Investigaciones lógicas* de Husserl, publicadas casi simultáneamente con el trabajo de Dilthey sobre el origen de la hermenéutica), tendió a resolver la tensión entre la objetivación de los hechos y la psicologización de la interpretación, recurriendo a la noción fenomenológica de sentido, de modo que los signos históricos, o sea, textos, monumentos, etc., no son índices de las "vivencias" psíquicas particulares de sus autores, mediante cuya reconstrucción se accedería a su "mundo" histórico, sino índices de tramas objetivas de sentido *(Sinneszusammenhdnge).*

Ahora bien, tras este tránsito por Gadamer y Dilthey que ha reforzado la idea de la suspensión de la referencia habitual del lenguaje, el investigador se ve enfrentado a una alternativa: mantener la suspensión y estudiar así el texto *qua* texto, sin sujeto y sin referencia, o bien restaurar la conexión con la realidad. Corona suscribe la tesis de Ricoeur, para quien no se trata de alternativas excluyentes sino complementarias, porque en una se inserta el momento de explicación, mientras que la otra representa el momento de la interpretación. En referencia a los trabajos de Roland Barthes, muestra que el propio análisis estructural ya advirtió que los relatos no "copian" la realidad sino que acontecen "en" el interior del lenguaje mismo. Por su parte, la interpretación no es una "provincia" de la comprensión, como para Dilthey, sino, en términos que remiten ahora a Heidegger, "apropiación" de lo comprendido (Corona, 140). En razón de ello, la explicación adquiere el carácter de un medio hacia la meta final de la apropiación de lo comprendido en la comprensión del texto. En su condición de medio, articula inmanentemente el texto a partir de las relaciones entre las unidades o sistemas de unidades que lo componen, como ocurre con los "mitemas" de Lévi-Strauss. Y al transformarse en un momento del todo de la apropiación comprensiva, puede abandonar una "semántica de superficie" y permitir la puesta de relieve del fondo vivo de sentido, (Corona, 145). Ello conduce, por fin, a entender el proceso de comprensión según el esquema: comprender-explicar-comprender, que expresa la figura completa del "arco hermenéutico" ricoeuriano, donde el explicar cumple la función de validar el sentido proyectado por la comprensión primera o global. Se satisface así la condición de cientificidad del enfoque empleado para abordar del texto, ofreciendo un momento objetivo del "comprenderse ante el texto" que es la apropiación.

"Texto y narración II" nos introduce en las conexiones entre el relato y la temporalidad humana a partir de la conocida distinción entre las tres mímesis. Como se sabe, Ricoeur se remite aquí a Aristóteles y a la *Poética,* centrándose en la noción de *mythos* como elaboración de una trama o "puesta en intriga" que imita el mundo de las acciones reales de los hombres. Corona recorre minuciosamente estas tres instancias que corresponden a la pre-figuración, la con-figuración y la re-figuración de la experiencia. Mímesis

I corresponde al momento de la precomprensión del mundo de la acción en sus dimensiones semántica, simbólica y temporal (Corona, 168). Mímesis II como puesta en intriga en sentido propio, constitución del relato en cuanto tal, es un término mediador entre las otras mímesis. En ella entra en juego un esquematismo de la imaginación que engendra "síntesis intelectuales e intuitivas a la vez" (Corona, 170), a las que respalda, por su parte, una historia sedimentada, de modo tal que innovación y tradición se vinculan en una solidaridad mutua. Mímesis III representa el momento del retorno del texto a la acción, y la lectura obra la transición entre ambos. Corona analiza el acto de lectura en conexión con la fusión de horizontes referida anteriormente, y con la referencia. En la lectura se confrontan el mundo ficticio del texto y el mundo real del lector, lo que la que convierte en el "mediador necesario de la refiguración" *(Temps et récit,* 231; Corona, 179). Tras examinar las teorías de la lectura de Wolfgang Iser y de Hans Robert Jauss sobre la recepción "aisthética", Corona se encamina, finalmente, a la consideración de las "tres lecturas" que propone Ricoeur como su aporte positivo a la cuestión: la "inocente", la "distanciada" y la "histórica de control". La primera esboza un sentido global cuyas oscuridades motivan a la segunda, sometida a la lógica de la pregunta y la respuesta, y a la tercera, que interroga por el horizonte histórico de la obra (Corona, 193). En ésta última lectura cabe señalar todavía un último lugar, y con él un último límite, para el análisis estructural. El capítulo se cierra con un cuadro sinóptico que permite ver cómo se imbrican el arco hermenéutico del comprender (conjetural)-explicar-comprender (apropiador) con las tres lecturas que surgen de Mímesis III, en un orden progresivo de menor conjetura y mayor grado de comprensión de sí.

Las Consideraciones Finales abordan una serie de temas que abren hermenéuticamente el trabajo realizado a inquietudes que necesariamente ha de desarrollar una reflexión ulterior. Mencionaré brevemente los principales.

1. Corona define a la hermenéutica ricoeuriana como "comprensión explícita, temática, discursiva, conceptual, última y unitaria del comprender del hombre en todas sus instancias, de las acciones y el lenguaje cotidiano hasta las formas más altas de la obra de cultura" (Corona, 202). Y ubica dentro de ella al análisis estructural como un medio para ese fin, medio legítimo para instaurar una ciencia objetiva del lenguaje, pero que excede sus límites esenciales cuando pretende ser el discurso último sobre la realidad. Por eso la validación del estructuralismo señala a la vez su superación en dirección a la referencia, es decir, a la verdad del mundo; se trata de una excedencia o un *"meta"* más allá de la lógica interna de los signos, un discurso "acerca de ultimidades" (Corona, 203).
2. En el momento final de la articulación de la refiguración, cuando han de reencontrarse texto y acción, aparece como "recurso transliterario" el discurso filosófico porque la distancia entre fusión de horizontes y acción en el mundo de la vida exige una decisión que requiere razones (Corona, 204). Si la filosofía hermenéutica es un diálogo racional argumentativo, esto parece proponer un "trascendental histórico", que Corona apunta y deja como cuestión abierta para otros debates, pero no sin señalar su vinculación con el problema del relativismo.
3. El problema de las "ultimidades" conduce, por su parte, a la pregunta por la *ontología* que parece esbozarse en las obras de Ricoeur. Metáfora y ficción "balbucean una cierta ontología general", como dice Corona con una expresión que ha destacado Marie-France Begué en su Prólogo, una ontología que no reduce el ser a la cosa empírica sino que reclama la compresencia de otros modos de referencia, vislumbrados a través del paso por la metáfora y el relato de ficción.

4. Los análisis efectuados en torno a los textos históricos y de ficción han de revertir también sobre los textos *filosóficos* mismos, sobre la lectura de la historia de la filosofía a partir de sus textos. Frente a posibilidades como la "destrucción" de la ontología tradicional planteada por Heidegger en el § 6 de *Ser y Tiempo,* Corona apela con Ricoeur a una "revivificación" o reapropiación. interpretativa de las filosofías del pasado.
5. Por último, Corona apunta que la apropiación de la comprensión que tiene lugar en el "comprenderse ante el texto" conduce asimismo a la cuestión de la identidad del sí mismo y de su constitución, tal como la desarrolla Ricoeur en *Soi méme comme un cutre,* y que representa una posible continuación de la presente obra.

Lejos ya de los agitados debates propios de los tiempos de apogeo del "giro lingüístico" y del "estructuralismo", *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad* cumple con seriedad, claridad y sobriedad su propósito de identificar el lugar del estructuralismo en el proyecto hermenéutico de Ricoeur. Para ello ha debido explorar cuestiones propias de lá semiología y la lingüística, pero sin abandonar el plano de la interrogación propiamente filosófica. Ha dejado así preparado el camino para un examen más hondo de ciertos interrogantes fundamentales qué se manifiestan o se vislumbran a lo largo del libro.

Luis Rabanaque

CLAUDIO F.. DÍAZ. 2005. *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985).* Córdoba: Narvaja Editor, 300 pp.

El programa de becas del CONICOR (Consejo de Investigaciones Científicas de la Provincia de Córdoba) posibilitó, hacia el año 2000, la profunda investigación que dio origen al libro qué comentaremos a continuación.

Claudio Díaz, licenciado *y* profesor en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, que desde hace tiempo está incursionando en la sociología *y* en los estudios culturales, nos ofrece un volumen fundamental para la, musicología y para las letras de nuestro país,

El libro está organizado en tre's grandes partes, la primera de las cuales se presenta com() una "cartografía elemental" del *rock* en la Argentina, desde sus comienzos hasta mediados de la década del ochenta. Si bien este recorrido ya es conocido para quienes son estudiosos del tema, el autor se encarga, con cómoda prosa, de completarlo y de sistematizar en pocos capítulos material reunido de incontables revistas, libros, documentales, discos, etc.; además de derrocar algunos mitos fuertemente instalados en el ambiente, como poi' ejemplo, que todo comenzó con "La Balsa" de Los Gatos.

Esta primera parte posibilita el acceso al mundo de sentido del *rock,* a su lenguaje y a su manifestación particular en nuestro país a todo aquel que no sea un entendido en este campo de estudio.

La segunda parte —según nuestro criterio, la mejor— está dedicada al análisis de los principales tópicos de las letras del *rock* en la Argentina en el período ya mencionado, especialmente el tópico del viaje. En esta línea, nos adentramos en la poesía de Luis Alberto Spinetta, con sus alusiones al viaje, al vuelo *y* al sueño, motivos surrealistas que "El Flaco" combina con la cultura oriental, con los pensadores posmodernos *y,* por supuesto, con elementos autóctonos. Spinetta presenta una Buenos Aires pálida, "helada", aburguesada, representante de todos los antivalores, espacio que el sujeto debe abandonar para poder "remontarse al cielo" *y,* así, realizarse. El viaje no sólo es huida de la ciu-

dad y de todo lo que ella representa, sino también búsqueda; búsqueda de uno mismo, búsqueda religiosa, política, ética y también estética.

El libro continúa analizando el cristianismo revisado de las letras de Vox Dei, el esoterismo de Arco Iris, la utopía política y la denuncia social de las inteligentes letras de Charly García (no podemos dejar de destacar el análisis que hace el autor del disco *Instituciones* de Sui Generis, donde señala la mirada "otra" que se construye desde los márgenes) y el grito transgresor generalizado.

Esta segunda parte incluye también un capítulo dedicado al análisis del tema del "primitivismo en el *rock*". Es la parte más estrictamente musicológica del libro, donde se explica cómo este género recupera él ritmo, el *beat,* propio del origen mismo de la música en todas las culturas ancestrales, que fue dejado de lado a medida que "evolucionó" la música en Occidente.

La tercera y última parte, "Cuerpo, Ritual y Sentido", si se quiere, la más sociológica de todo el trabajo, estudia, por un lado, las similitudes que presenta el *rock* --especialniente a través del Recital— con el mundo religioso; y, por el otro, la importancia que reviste el cuerpo para la vida del *rocker*. Hoy en día los especialistas consideran que, en todo buen trabajó cultural, musicológico y literario del mundo del *rock,* no puede omitirse una seria reflexión acerca del cuerpo como portador de sentido; es indispensable indagar en el porqué del pogo, de los "raros peinados nuevos", de los *blue jeans,* del baile casi sexual, del éxtasis y, principalmente, de la revalorización de una realidad que para Occidente siempre fue sinónimo de lo bajo, de lo pecaminoso, e incluso, de lo feo y de lo imperfecto.

Como último comentario, cabe señalar el excelente aparato erudito con que el autor sostiene sus ideas. Nos encoñtramos, por ejemplo, con citas de y referencias a Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michel Foucault, Claude Levi-Strauss, Jacques Derrida, Umberto Eco, Mijail Bajtin y Pierre Bourdieu,.par mencionar algunos. A su vez, hay un valioso aporte de bibliografía específica sobre el tema, con referencias a autores como Jorge Monteleone, Pablo Vila, Pablo Alabarces, Lucio Carnicer, Eduardo Betri, y tantos otros.

Libro de viajes y extravíos... es.un preciso medio para "Pensar el rock argentino como conjunto de textos, abordarlo como género discursivo, objeto semiótico complejo, manifestación musical, parte de la cultura de masas, subcultura, moda, campo de producción, o conjunto de rituales" (p. 11). Un aporte valiosísimo que ayuda a llenar uno de los más grandes vacíos de nuestros estudios académicos contemporáneos.

Alfredo de Jorge